



ANNA ŚLIWIŃSKA

**miłość
& gniew**

**BRYTYJSKA
NOWA FALA**

WYDAWNICTWO NAUKOWE UAM

MIŁOŚĆ I GNIEW

Brytyjska Nowa Fala

Moim Rodzicom

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Seria Filmoznawcza nr 17

Anna Śliwińska

MIŁOŚĆ I GNIEW

Brytyjska Nowa Fala



POZNAŃ 2017

Recenzent: dr hab. Barbara Lena Gierszewska, prof. UJK

Publikacja dofinansowana przez
Rektora Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
oraz Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej UAM

© Anna Śliwińska 2016

This edition © Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016

Projekt okładki: Karolina „Koka” Stelmach

Redaktor: Anna Rąbalska

Redaktor techniczny: Elżbieta Rygielska

Łamanie komputerowe: Reginaldo Cammarano

ISBN 978-83-232-3102-8

ISSN 1642-8595

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
61-701 POZNAŃ, UL. ALEKSANDRA FREDRY 10
www.press.amu.edu.pl
Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: wyd nauk@amu.edu.pl
Dział Promocji i Sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: press@amu.edu.pl
Wydanie I – dodruk. Ark. wyd. 17,5. Ark. druk. 15,00
DRUK I OPRAWA: EXPOL, WŁOCLAWEK, UL. BRZESKA 4

Spis treści

Podziękowania 7

Wstęp 9

Rozdział 1. Społeczny realizm 31

1. Społeczeństwo, polityka i realizm 31
2. Dokument 33
 - 2.1. Inspiracje 33
 - 2.2. John Grierson 34
 - 2.3. Humphrey Jennings 35
 - 2.4. Free Cinema 39
3. Myśl społeczna 47
4. Społeczny realizm 51
 - 4.1. Próby definicji 51
 - 4.2. *Social problem films* 53
5. Feminizm 56
 - 5.1. Bohaterki Nowej Fali 56
 - 5.2. *Smak miodu* 60
6. Plener 61
 - 6.1. Poza studiem 61
 - 6.2. Miasto 63
 - 6.3. Za miastem 66

Rozdział 2. Kultura popularna 68

1. W stronę bezklasowości 68
2. Konsumpcjonizm 69
 - 2.1. Moda, kultura i zakupy 69
 - 2.2. *Billy kłamca* 71
3. Mass media 75
 - 3.1. Telewizja 75
 - 3.2. *Music-hall* 76
4. Pop-art 78
5. Jazz 81
 - 5.1. Cały ten jazz 81
 - 5.2. *Miłość i gniew* 84
 - 5.3. *Samotność długodystansowca* 87

Rozdział 3. Bohater 91

1. *Working class hero* 91
2. Bohater a wrażenie realności 92
3. „Od urodzenia dają ci poczuć się nikim...” 94
 - 3.1. Bohater zbuntowany 94
 - 3.2. Jimmy Porter (*Miłość i gniew*) 95
4. „Krzywdzą cię w domu i biją w szkole...” 103
 - 4.1. Życie rodzinne 103
 - 4.2. Frank Machin (*Sportowe życie*) 104
5. „Teraz oczekują, że zrobisz karierę...” 107
 - 5.1. Wizje sukcesu 107
 - 5.2. Joe Lampton (*Miejsce na górze*) 108
6. „Póki jesteś taki szalony, nie możesz trzymać się ich zasad...” 110
 - 6.1. W świecie iluzji 110
 - 6.2. Billy Kłamca 111
 - 6.3. Morgan (*Morgan: przypadek do leczenia*) 114
 - 6.4. Nancy, Colin i Tolen (*Sposób na kobiety*) 116
7. „Myślisz, że jesteś taki mądry, bezklasowy i wolny...” 118
 - 7.1. Bunt czy kompromis? 118
 - 7.2. Arthur Seaton (*Z soboty na niedzielę*) 120

Rozdział 4. Nowofalowe zabawy kinem 127

1. Nowofalowe, czyli jakie? 127
2. Aktorstwo 133
 - 2.1. Aktorzy brytyjskiej Nowej Fali 133
 - 2.2. Metoda 140
3. Humor 143
4. Zabawy fabularne 147
5. Zabawy czasem i przestrzenią 151
6. W poszukiwaniu straconego czasu 157
 - 6.1. *Samotność długodystansowca* 157
 - 6.2. *Sportowe życie* 170

Rozdział 5. Dalekie głosy brytyjskiej Nowej Fali 176

1. Nowa Fala i co dalej? 176
2. Nowa Fala i jej powroty 177
3. *Jeżeli....* 182
4. *Dalekie głosy, spokojne życie* 188
5. *Sekrety i kłamstwa* 191
6. *Jestem Joe* 195
7. *Billy Elliot* 199
8. *Fish Tank* 202

Zakończenie 207

Filmografia 211

Bibliografia 221

Indeks nazwisk 233

Love and Anger. The British New Wave (Summary) 239

Podziękowania

Chciałabym serdecznie podziękować Pani prof. dr hab. Małgorzacie Hendrykowskiej za nieocenioną pomoc i wszelkie wskazówki dotyczące pracy nad moją książką. Dziękuję także kierownikowi Katedry Filmu, Telewizji i Nowych Mediów – dr. hab. Wojciechowi Otto, prof. UAM, oraz prof. dr. hab. Markowi Hendrykowskiemu, a także Koleżankom i Kolegom z Katedry.

Szczególne podziękowania pragnę złożyć moim Rodzicom, których pomoc i wsparcie okazały się bezcenne w trakcie pracy nad niniejszą książką. Chciałabym również podziękować Wirginii oraz Karolowi za słowa otuchy i inspirujące rozmowy. Dziękuję także Katarzynie Łasosze-Nowak za pomoc w tłumaczeniach z języka angielskiego oraz Pani Annie Flagmańskiej za wnikliwą lekturę książki i cenne uwagi.

Wstęp

Na początku lat 50. nowa literacka forma, bazująca na bezpośredniej ekspresji, humorze oraz realistycznej kanwie, ucieleśniła się w serii „First Reading” w BBC Third Programme, kierowanym przez Johna Waina, debiutującego w tym czasie powieścią *Hurry on Down* (1953). Jej bohater (jak kilka lat później Jimmy Porter z *Miłości i gniewu*) po ukończeniu studiów, w akcie społecznego protestu, rezygnował z uprzywilejowanej pozycji, aby zostać czyścicielem okien i posługaczem w kościele¹. Ruch obejmujący literackie debiuty tego czasu, przez krytyka Jaya D. Scotta został nazwany „The Movement”². Debiut Waina oraz *Jim Szczęściarz* (1954) Kingsleya Amisa traktowały³ o niezadowolonym z życia młodzieńcu z prowincji, który był „«ekscentrykiem rodem z pikareski», co objawiało się obrazoburstwem, brakiem poszanowania dla tradycji oraz bezwstydnym hedonizmem – a wszystko miało wyraźnie północny charakter”⁴. W ramach „The Movement” pojawiła się też grupa nowych poetów, takich jak Donald Davie, Thom Gunn czy Philip Larkin, którzy odrzucali skostniałą stylistykę romantyzmu, nie popadając przy tym w zachwyt nad *préciosité* modernistów.

Stephen Lacey pisał o zmianie nastrojów w drugiej połowie lat 50.:

[...] podczas gdy rok 1953 był momentem, kiedy tradycjonalistyczna hegemonia i konsensus wydawały się nienaruszalne, w roku 1956 ów hegemoniczny projekt zaczął się chwiać⁵.

¹ Wojciech Lipoński, *Dzieje kultury brytyjskiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003, s. 748.

² Więcej zob. w: Blake Morrison, *The Movement: English Poetry and Fiction of the 1950s*, Oxford University Press, Oxford 1980.

³ Oba utwory inspirowane były *Under the Net* (1954) Iris Murdoch, ale miejscem akcji tej książki był Londyn.

⁴ Cyt. za: R. Barton Palmer, *The British New Wave* [w:] *Traditions in World Cinema*, pod red. Lindy Bradley, R. Bartona Palmera i Stevena Jaya Schneidera, Edinburgh University Press, Edinburgh 2006, s. 59.

⁵ Cyt. za: Karolina Kosińska, *Kino Młodych Gniewnych*, „Dialog” 2014, nr 12, s. 176.

Wspominany rok przyniósł kryzys sueski, rewolucję węgierską oraz wydanie *Outsidera* Colina Wilsona, którego sam tytuł zapowiadał konotacje z bohaterem filmowego ruchu brytyjskiej Nowej Fali.

Na tym tle pojawiło się ugrupowanie młodych gniewnych pisarzy (ang. *Angry Young Men*), debiutujących w roku 1956, swobodnie związanych z poglądami lewicowo-liberalnymi, charakteryzującymi się buntem wobec zastanej obyczajowości i pozornej stabilizacji społecznej. Nazwa⁶ została podobno wymyślona przez George'a Fearona, ale utrwaliła ją recenzja Kennetha Tynana (krytyka „The Observer”), omawiająca sztukę Johna Osborne’a *Miłość i gniew* (*Look Back in Anger*, premiera: 8 maja 1956 w Royal Court Theatre w Londynie, w Polsce: 1957). Tynan pisał, że Osborne’owi udało się umieszczenie na jednej scenie wojny płci i klas, co dało skostniałemu teatrowi „solidnego kuksańca”⁷. Styl *Miłości i gniewu* kontrastował z dystygowanymi i cenionymi wtedy dziełami Terence’a Rattigana⁸. Nie można jednak absolutyzować nowatorstwa *Miłości i gniewu*. Dramaturg w swojej sztuce starał się odrzucić upodobania do – hołubionej przez klasę średnią – „sztuki dobrze zrobionej”, ale formalnie jego utwór nie okazał się zaskakujący. Nowatorstwo dotyczyło użytego języka, miejsca akcji⁹ i oczywiście gniewu głównego bohatera. Rok wcześniej w Wielkiej Brytanii powstała chyba najbardziej prekursorska (pod każdym względem) sztuka Samuela Becketta *Czekając na Godota*, ale – jak twierdzą badacze – nie stała się ona dla Anglików tak rewolucyjna jak dramat Osborne’a¹⁰. Stwierdzenie możliwe do obronienia, jeśli weźmie się pod uwagę fakt, że Becketta czytano raczej w kontekście tradycji europejskiej niż brytyjskiej. Osborne zaś bezczelnie (choć bardziej w treści niż formie) atakował swoje podwórko, pozostając buntownikiem „z wewnątrz”¹¹. Sztuka Becketta pokazuje, że teatr brytyjski przed rokiem 1956 wcale nie był tak zachowawczy, jak mogłoby się wydawać. Według Andrew Sandersa, w twórczości zarówno Christo-

⁶ Zdaniem Wojciecha Lipońskiego, nazwę zapożyczono z irlandzkiego utworu Leslie Paula *Angry Young Men*. Wojciech Lipoński, op. cit., s. 748. Robert Shail zaznacza, że obie nazwy (używane zamiennie *angry young man* oraz *kitchen sink*) były początkowo stosowane przez prasę jako określenia pejoratywne. Robert Shail, *Tony Richardson*, Manchester University Press, Manchester, New York 2012, s. 20.

⁷ Malcolm Bradbury, *The Modern British Novel*, Penguin Books, London 2001, s. 315.

⁸ Warto nadmienić, że sztuka Rattigana stała się też bodźcem dla Shelagh Delaney, która podobno napisała *Smak miodu* zirytowana salonowym stylem *Variations on a Theme*. Wojciech Lipoński, op. cit., s. 749.

⁹ Andrew Sanders, *The Short Oxford History of English Literature*, Oxford University Press, Oxford 2004, s. 586.

¹⁰ Co wcale nie oznacza, że Osborne nie miał problemów z wystawieniem swojej sztuki oraz że zachwyliła ona wszystkich krytyków. Więcej na ten temat w: John C. Tibbetts, *Breaking the Proscenium...* [w:] *The Cinema of Tony Richardson: Essays and Interviews*, pod red. Jamesa M. Welsha, Johna C. Tibbettsa, State University of New York Press, Albany 1999, s. 57–59.

¹¹ Andrew Sanders, op. cit., s. 590.

phera Fry'a¹², jak i Terence'a Rattigana można odnaleźć elementy tła społecznego, które będą towarzyszyć młodemu gniewnym¹³. Literatura tego nurtu nie powstała przecież w próżni, a inspiracje wcześniejszymi utworami wcale nie przeczyły założeniom odcięcia się od tradycji.

Osborne napisał sztukę, aby wyrazić, co czuł, żyjąc w Anglii lat 50. Stwierdzał: „Chcę ludzi poruszyć, chcę nauczyć ich odczuwać”¹⁴. Dramaturg podkreślał, że kraj był winien zaniedbania wobec tych, którzy najbardziej potrzebowali pomocy. Korespondowało to z problemami zajmującymi młodych gniewnych – pozornym *status quo*, dramatami życia społecznego, solidarnością z niższymi klasami¹⁵.

Bohater Osborne'a reprezentował młode, zbuntowane, powojenne pokolenie, które kwestionowało działania państwa. Pisał o tym Lindsay Anderson w swoim manifestie *Baczość! Baczość!*:

Większość krytyków usiłowała opisać młodego bohatera sztuki Johna Osborne'a (z *Miłości i gniewu*) jako pozbawionego znaczenia obiboka o złych manierach, „dręczonego brakiem pewności siebie i litującego się nad sobą”. Jak należało się spodziewać, unikali też analizy jego sytuacji: krytyk „Times Literary Supplement”, od którego pochodzi ten komentarz, nie znajduje nic pozytywnego ani w Jimmym Porterze, ani w sztuce, choć przyznaje, że „jest coś w tym dokuczliwym młodym człowieku, co publiczność rozpoznaje jako istotny związek z systemem społecznym”. Nie zostaje nam wyjaśnione, czym jest owo „coś”; charakterystyczne, że to koniec, a nie początek omówienia sztuki.

Jeśli urazy Jimmy'ego Portera mają w ogóle charakter społeczny (a trzeba zdawać sobie sprawę, że sztuka stanowi przede wszystkim studium charakterów), to w każdym razie nie mają one charakteru materialnego. Młodzi ludzie, którzy tak bezbłędnie reagują na *Miłość i gniew*, odpowiadają w ten sposób na niewypowiedziany wprost atak na szacowne święte krowy, a także na pełną goryczy niecierpliwość wobec moralnej pustki, w jakiej grzęźnie dzisiaj, w ich odczuciu, życie publiczne i kulturalne. Konflikt klasowy jest jedynie tego częścią. Jeśli „nie pozostały już żadne słuszne, szlachetne sprawy” (w każdym razie, jeśli takie jest odczucie), wina leży nie tyle po stronie prawicy, obecności torysów w polityce, ale po stronie lewicy, postępowców, liberałów w najszerszym sensie tego nadużywanego słowa. Sposób, w jaki brytyjska lewica polityczna zmarnowała szansę pokierowania wyobraźnią i zapewnienia sobie lojalności narodu, jest zbyt oczywisty, aby się nim zajmować: od pokojowej rewolucji 1945 roku po hasło „Możesz zaufać panu Attlee” oraz po pana Gaitskella w spodniach w paski, pomagającego przy rodzinnym praniu, kierunek schodzenia w dół jest pewny, niezmienny i dobrze nagłośniony. Natomiast nie tak lekko – a w każdym razie nie tak często – wspomina się o stałym zaniku vitalności tej formacji, którą moglibyśmy

¹² Sam Osborne wspominał: „Pamiętam, że oglądałem *Szkoda tej czarownicy na stos Fry'ego* z pewną ekscytacją, myśląc, że przynajmniej ta sztuka jest inna i że może to jest droga, którą powinienem obrać”. Jamie Andrews, *Co w nim siedziało przed miłością i gniewem*, przeł. Agata Zawrzykraj, „Dialog” 2014, nr 12, s. 112.

¹³ Andrew Sanders, op. cit., s. 586–587.

¹⁴ Cyt. za: Olga Katafiasz, *Nowe kino brytyjskie [w:] Historia kina*, t. 3, pod red. Tadeusza Lubelskiego, Iwony Sowińskiej, Rafała Syski, Universitas, Kraków 2015, s. 271.

¹⁵ Więcej zob. w: Luc Gillemann, *From Coward and Rattigan to Osborne: Or the Enduring Importance of Look Back in Anger*, „Modern Drama”, vol. 51, 2008, nr 1, s. 104–124.

nazwać kulturową lewicą, o jej coraz wyraźniejszym uleganiu modzie i coraz wyraźniejszej niechęci do emocjonalnej prostoty czy moralnego zaangażowania¹⁶.

Osborne z Tonym Richardsonem założyli w tym czasie własną wytwórnię filmową – Woodfall Film Productions¹⁷ (nazwa pochodziła od ulicy, przy której mieszkał dramaturg¹⁸, metaforycznie traktowanej jako symbol niezależności), która wyprodukowała większość filmów brytyjskiej Nowej Fali. Przyjaźń Richardsona i Osborne’a symbolizowała relacje panujące w świecie młodych gniewnych oraz brytyjskiej Nowej Fali. Lindsay Anderson pomógł Lorenzie Mazzetti w pracy nad *Razem*, Karel Reisz zaś wsparł go przy realizacji *Hal targowych w Londynie* oraz *Sportowego życia*. Richardson stał się producentem *Z soboty na niedzielę* oraz pomógł swojemu operatorowi (Desmondowi Davisowi) przy jego debiutanckiej *Dziewczyźnie o zielonych oczach*.

Doskonale znali się także i wielokrotnie ze sobą współpracowali aktorzy, pojawiający się zarówno w teatrze młodych gniewnych, jak i w filmach przełomu lat 50. i 60. W Royal Court Theatre sztukę Johna Osborne’a *Miłość i gniew* wyreżyserował Tony Richardson, a debiutował w niej Alan Bates, grający Cliffa. Osborne na festiwalu w Edynburgu zobaczył Toma Courtenaya i z radością doniósł Richardsonowi, że znalazł jego filmowego Biegacza¹⁹. Courtenay uważał, że praca przy *Samotności długodystansowca* była bardziej naturalna, bo nie dotyczyło jej „przećwiczenie”, które towarzyszyło teatralnej, później zaś filmowej, roli w *Billym kłamcy*. Warto nadmienić, że aktor zrezygnował (bez większych obiekcji) z zobowiązań w Old Vic, by dostać rolę Billy’ego²⁰, którą wcześniej, w przedstawieniu wyreżyserowanym przez Lindsaya Andersona, grał Albert Finney. Kolejne projekty (w tym rola w *Lutherze* Osborne’a) zmusiły tego ostatniego do porzucenia roli. Jak widać, losy twórców brytyjskiej Nowej Fali zazębiały się w wielu punktach, ale większość prowadziła przez deski teatru do kina. Może dlatego Courtenay

¹⁶ Lindsay Anderson, *Bacznosc! Bacznosc!*, przeł. Andrzej Kołodyński [w:] *Europejskie manifesty kina*, wybór, wstęp, oprac. Andrzej Gwóźdź, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 130–131.

¹⁷ Firmę producencką współtworzył też przez pewien czas Harry Saltzman, który pomógł przy produkcji *Miłości i gniewu*, skłaniając Warner Bros. do zainwestowania pieniędzy w projekt Richardsona. Z tego narodziła się kolejna szansa – możliwość zatrudnienia Richarda Burtona. Robert Shail, *Tony Richardson*, op. cit., s. 20–21. W roku 1960 Osborne i Richardson zwolnili Saltzmana i rozpoczęli pracę na własną rękę. Ibidem, s. 29. Warner Bros. nie współpracowało już z Woodfall, ponieważ *Miłość i gniew* nie odniósł sukcesu finansowego. W późniejszym czasie Woodfall chętniej koprodukowało z konsorcjum niezależnych producentów powołanym przez Michaela Balcona jako Bryanston. Colin Gardner, *Karel Reisz*, Manchester University Press, Manchester 2006, s. 103.

¹⁸ John C. Tibbetts, op. cit., s. 66.

¹⁹ Można podważyć wiarygodność tej historii. W innym miejscu Courtenay pisze, że faktycznie Richardson został zachęcony do zatrudnienia go przez Osborne’a, ale nie wspomina o festiwalu w Edynburgu, lecz o przesłuchaniu w Royal Court Theatre. Tom Courtenay, *Dear Tom. Letters from Home*, Black Swan, London 2000, s. 327.

²⁰ Ibidem, s. 337–338.

i Richard Burton zawsze twierdzili, że praca w teatrze przewyższała tę na planie filmowym. Jak mówił odtwórca roli Billy'ego Kłamcy w wywiadzie dla Royal Academy of Dramatic Art (RADA), to właśnie publiczność teatralna uczy aktora wszystkiego²¹. Burton jako dojrzały i ceniony artysta, z właściwą sobie przesadą, pogardliwie mówił o swoim aktorstwie i wymieniał Koriolana w Old Vic jako jedyną prawdziwą kreację w całej swej karierze²².

Zarówno „The Movement”, jak i młodzi gniewni nie stanowili jednolitych ugrupowań, często mieli inne cele, a ich dzieła charakteryzowały odmienne tendencje. Obserwatorzy i krytycy nie mogli wyodrębnić wyrazistych, wspólnych wątków łączących projekty. Ich twórcy znaleźli się w tym samym miejscu, czuli, że wspólnie chcą coś zmienić. Charakteryzowała ich większa otwartość na to, co zwykłe, codzienne, cieszyli się swoim towarzystwem i poczuciem pewnej wspólnoty (relacja między Kingsleyem Amisem a Philipem Larkinem jest uważana za jedną z największych przyjaźni literackich XX wieku). Ponadto stali się źródłem inspiracji dla nowego kina. Zdaniem Toma Courtenaya:

Nowa Fala to po prostu wytwór pisarzy z mojego pokolenia, którzy, w przeciwieństwie do swoich rodziców, byli beneficjentami powojennego państwa opiekuńczego, w którym system z egzaminami na koniec szkoły dał im szansę na zdobycie wykształcenia²³.

Do grupy literatów, o których pisał Courtenay, poza Osborne'iem, należy zaliczyć m.in.: Arnolda Weskera (*Roots, The Kitchen*²⁴), Johna Braine'a (*Wielka Kariera* lub inaczej *Miejsce na górze*), Colina Wilsona (*Outsider*), Shelagh Delaney (*Smak miodu*), Alana Sillitoe (*Z soboty na niedzielę* i *Samotność długodystansowca*), Stana Barstowa (*Rodzaj miłości*), Davida Storeya (*Sportowe życie*), Lynne Reid Banks (*Pokój w kształcie L*), Eliot George, pseudonim Gillian Freeman (*The Leather Boys*), Penelope Mortimer (*The Pumpkin Eater*), Keitha Waterhouse'a (*Billy kłamca*), Davida Mercera (*Morgan: przypadek do leczenia*), a także pozostające pod wpływem twórczości młodych gniewnych – Ednę O'Brien (*Dziewczyna o zielonych oczach*) i Ann Jellicoe (*Sposób na kobiety*). Większość wymienionych utworów

²¹ Wywiad udzielony dla RADA, dostępny w Internecie: <<https://www.rada.ac.uk/watch-read-listen/listen/alumni-interviews?start=12>> [dostęp: 23 października 2015].

²² John Cottrell, Fergus Cashin, *Richard Burton*, przeł. Irena Tarłowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984, s. 376.

²³ Tom Courtenay, op. cit., s. 335.

²⁴ Sztuka została zaadaptowana przez Sidneya Cole'a i wyreżyserowana w roku 1961 przez Jamesa Hilla. Jednak – jak pisze Stephen Lacey – rzadko wspomina się o niej w filmowym kontekście nowofalowym. Nieznacznie koresponduje z cechami tego kina (np. zgodnie z teatralnym oryginałem zostaje zamknięta w przestrzeni tytułowej kuchni; tylko jedna scena rozgrywa się na ulicy, podczas gdy dla twórców nowofalowych właśnie zdjęcia plenerowe były jednymi z najważniejszych wyznaczników nowego kina). Stephen Lacey, *British Realist Theatre. The New Wave in its Context 1956–1965*, Routledge, London, New York 2002, s. 163 i 168. Nieco inna sytuacja dotyczy adaptacji *The Quare Fellow*, w której sztuka Brendana Behana okazała się z ducha dużo bardziej nowofalowa niż powstały w roku 1962 film Arthura Dreifussa. Ibidem, s. 163.

stała się podstawą scenariuszy kina Nowej Fali. Literaturę tego nurtu łączył język ulicy, brak ozdobników formalnych, duża swoboda wypowiedzi, częste stosowanie narracji pierwszoosobowej. Czasem język bohaterów okazywał się ciekawą mieszanką potoczności i intelektualnej gry, która bohaterom (takim jak Jimmy Porter, Billy Kłamca czy Colin Smith z *Samotności długodystansowca*) pozwalała kpić z zastanej rzeczywistości.

Twórczość młodych gniewnych wyrażała się poprzez różnorodne, często nawet kontrastowe, środki ekspresji i odmienne konwencje. Łączyła je myśl społeczna, przejęta przez twórców filmowych adaptujących literaturę. W obu przypadkach atakowano dwulicowość „strasznym mieszczań” czy ospałość intelektualną, zwracano się natomiast ku tym, którzy żyli biedniej, ale prawdziwiej. Jednak nawet w postrzeganiu klas społecznych można było odnaleźć wyraźne różnice. Robert Murphy pisał:

Podczas gdy Alan Sillitoe i Stan Barstow pozytywnie wspominają mądrość i ciepło ludzi z klasy robotniczej, obraz Storeya jest bardziej mroczny i przedstawia życiorysy naznaczone biedą i seksualną represją²⁵.

Jak zauważył Malcolm Bradbury, kilku z młodych gniewnych nie było gniewnymi, wielu nie było młodymi, a niektórzy byli *angry young women*²⁶. Każdego z nich charakteryzowała odmienność, ale może właśnie ona decydowała o wartości ruchu. Tony Richardson mówił o Osbornie:

Byliśmy zupełnie odmiennymi temperamentami twórczymi, nie podzielałem jego nierealistycznych przekonań, ale zbliżały nas te same polityczne postawy i reakcje społeczne, a także mieliśmy identyczne poczucie humoru²⁷.

W roku 1957 ogłoszono manifest *Declaration* sygnowany przez Lindsaya Andersona²⁸, Stuarta Holroyda, Billy’ego Hopkinsa, Doris Lessing, Johna Osborne’a, Kennetha Tynana, Johna Waina i Colina Wilsona. Przedstawiciele nowego pokolenia wypowiedzieli się na temat współczesnej cywilizacji i roli artysty w społeczeństwie. Każde z zamieszczonych w *Declaration* wystąpień było indywidualną wypowiedzią autora, nie zabrakło w nich tła filozoficznego, społecznego i politycznego. Jak pisał Rafał Marszałek:

²⁵ Robert Murphy, *Sixties British Cinema*, BFI Publishing, London 1992, s. 27.

²⁶ Malcolm Bradbury, op. cit., s. 337.

²⁷ Cyt. za: Rafał Marszałek, *Nowy film angielski*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1968, s. 20.

²⁸ *Declaration*, red. Tom Maschler, MacGibbon & Kee, London 1957; Lindsay Anderson przygotował tekst *Get Out and Push*, w którym zwracał uwagę, że kinu brakuje odwołań do współczesnej sytuacji w kraju. Na marginesie można dodać, że w swoim tekście Anderson przywoływał filmy neorealizmu oraz wczesne produkcje polskiej szkoły filmowej. Nie jest to jedyny trop polskości w twórczości Andersona. Reżyser zrealizował w Polsce dokument *Raz, dwa, trzy* oraz był przewodniczącym jury festiwalu filmowego. Więcej o polskich projektach Andersona zob. w: Olga Katafiasz, op. cit., s. 286.

Ze wszystkich autorów *Deklaracji* tylko Anderson i Tynan wydają się mieć jakąś wizję rozwoju i postępu społecznego, intuicyjne wyczucie przemian w sztuce związanych z tłem społecznym. Czy to przez smutny paradoks, czy przez prawidłowość są oni obaj tylko przypadkowymi manifestantami literatury młodych gniewnych²⁹.

I dalej:

Niemożność określenia wspólnych poglądów jest tym większa, że „gniewni” wyrażają raz swój sprzeciw w czysto praktycznych, racjonalnych kategoriach (Lessing, Anderson), a raz poprzez retoryczne formuły abstrakcyjnej negacji (Holroyd, Wilson)³⁰.

Marszałek wielokrotnie podkreślał, że w tym ugrupowaniu chodziło o pewną wspólnotę światopoglądową, wyraz opozycji wobec stagnacji społecznej i zastanej formacji kulturowej, trudno jednak szukać wspólnego tonu – poza ogólnym niezadowoleniem³¹. Recenzja w „The Times” potwierdzała, że zebrana przy tej okazji grupa artystów nie powiedziała wiele więcej poza tym, że ich młodzieńcza werwa kazała im dążyć do zmian³².

Ich poglądy polityczne były zazwyczaj postrzegane jako lewicowe, czasem anarchistyczne, a w polu zainteresowań artystów zawsze pozostawała kwestia alienacji społecznych. Ruch młodych gniewnych i *Declaration* stały się inspiracją dla kina przełomu lat 50. i 60., które pozostawało w pewnej dychotomii. Pisze o tym Jeffrey Richards:

Pod względem formy [brytyjska Nowa Fala – A.Ś.] przypominała kino francuskiej Nowej Fali: kręcenie w terenie, zamiast w studiu, naturalne światło zamiast sztucznego oraz rezygnacja z linearnej narracji na rzecz narracji fragmentarycznej i impresjonistycznej. Jednak pod względem treści brytyjska Nowa Fala była mocno zakorzeniona w powieściach społecznego realizmu autorstwa takich pisarzy, jak Alan Sillitoe czy John Braine, sztukach teatralnych młodych gniewnych, takich jak John Osborne, czy dramatach klasy robotniczej prezentowanych przez Sydneya Newmana w ramach *Armchair Theatre* w ITV³³.

Formuła młodych gniewnych objęła literaturę, teatr, filozofię itd. W Polsce często tym terminem określano też kino przełomu lat 50. i 60. W tytule niniejszej książki użyłam określenia „brytyjska Nowa Fala” (ukutego przez krytyków filmowych, a nie twórców nurtu), odwołując się w ten sposób do terminologii anglojęzycznych badaczy. W polskim piśmiennictwie filmoznawczym zamiennie stosuje się oba terminy (czasem używa się też formuły „nowe kino angielskie”), z przewagą użycia określenia „młodzi gniewni”. Nie odcinam się od tych stwierdzeń, a nawet

²⁹ Rafał Marszałek, *Nowy film angielski*, op. cit., s. 21.

³⁰ Ibidem, s. 22.

³¹ Ibidem, s. 20–21.

³² Malcolm Bradbury, op. cit., s. 316.

³³ Jeffrey Richards, *Films and British National Identity. From Dickens to “Dad’s Army”*, Manchester University Press, Manchester 1997, s. 148.

nie widzę w nich żadnej sprzeczności, pozostają jednak wierna wyznacznikom anglojęzycznych publikacji. Tym bardziej że określenie „Nowa Fala” umiejscawia kino brytyjskie przełomu lat 50. i 60. w ogólnym nurcie tego okresu, podkreślając jego konotacje (na czym bardzo mi zależy) z *nouvelle vague*³⁴.

Warto w tym miejscu przypomnieć, że w języku polskim ukazała się tylko jedna książkowa publikacja (*Nowy film angielski* Rafała Marszałka z roku 1968) poświęcona brytyjskiej Nowej Fali. Badacz skupił swoje rozważania wokół zagadnień genezy nowo powstałego ruchu oraz konstrukcji głównego bohatera. Przy tym wskazał kontekst kina Free Cinema jako źródło inspiracji artystycznych, które swobodnie przenikały w tym czasie z kina dokumentalnego do fabularnego. Natomiast bohatera umieścić w szeroko rozumianym – i wielokrotnie przywoływanym w odniesieniu do brytyjskiej Nowej Fali – kontekście społecznym. Do dziś największą wartością książki Marszałka pozostaje, w moim przekonaniu, dogłębna analiza konkretnych filmów, w których właśnie konstrukcja postaci protagonisty pozostaje na pierwszym planie. Niezwykle cenne przy okazji pracy nad moją książką okazały się także wskazówki autora dotyczące listy filmów, które uznawał za nowofalowe. Poza wielokrotnie wspominanymi, i pojawiającymi się w każdym opracowaniu, tytułami (jak choćby *Miłość i gniew* czy *Samotność długodystansowca*) Marszałek przywoływał także mniej oczywiste filmy, jak *Morgan: przypadek do leczenia* czy *Czwarta nad ranem*. Należy podkreślić, że badacz pisał swoją książkę, komentując nieomal na bieżąco sytuację kina brytyjskiego w jej nowofalowym okresie, a publikacja ta do dziś pozostawała jedynym polskojęzycznym komplementarnym opracowaniem poświęconym zagadnieniom brytyjskiej Nowej Fali.

Zdziwieniem napawa również fakt, że nawet w literaturze anglojęzycznej temat nie został opracowany w każdy możliwy sposób. Owszem, był wielokrotnie podejmowany, ale często fragmentarycznie (np. w publikacjach dotyczących historii kina brytyjskiego). Najistotniejsze w kwestii brytyjskiej Nowej Fali okazały się dwa różne spojrzenia na omawiany nurt. Część badaczy traktowała go jako jednolity i wykazujący wspólne cechy, np. Andrew Higson (w artykule *Space, place, spectacle*³⁵) czy John Hill (w książce *Sex, Class and Realism: British Cinema, 1956–1963*³⁶), który filmy nowofalowe sprowadzał do wspólnego mianownika, jakim – jego zdaniem – był *working-class realism*. Inni badacze podkreślali różnice, widząc filmy tego okresu jako dzieła odrębnych artystów, których nie łączyła jedna stylistyka (do najważniejszych głosów w tej sprawie należy zaliczyć Pete-

³⁴ Samantha Lay kilkakrotnie odnosi się do tej kwestii, sugerując, że nazwa faktycznie odpowiada odwołaniom do *nouvelle vague* (s. 58), ale jednocześnie podkreśla silniejszy związek brytyjskiej Nowej Fali z neorealizmem włoskim. Samantha Lay, *British Social Realism. From Documentary to Brit Grit*, Wallflower Press, London, New York 2009, s. 60.

³⁵ Andrew Higson, *Space, place, spectacle*, „Screen”, vol. 25, 1984, nr 4–5, s. 2–21.

³⁶ John Hill, *Sex, Class and Realism: British Cinema, 1956–1963*, BFI Publishing, Palgrave Macmillan, London 2011.

ra Hutchingsa *Beyond the New Wave: Realism in British Cinema, 1959–63*³⁷ oraz B.F. Taylora *The British New Wave. A certain tendency?*³⁸).

John Hill i Andrew Higson podkreślali spójność Nowej Fali (co wcale nie znaczy, że nie widzieli w niej różnic), jej cechy odnajdywali w tych samych rozwiązaniach formalnych, np. specyficznie rozumianym realizmie³⁹, który zdaniem Hilla w przypadku Nowej Fali wyróżniała poetyckość osiągnięta na linii forma a treść (Hill widział ją pomiędzy narracją a opisem, *narration-description*; Higson – między narracją a widowiskiem, *narration-spectacle*). Obaj badacze zauważali też wspólny mianownik tematyczny, ujmujący w szerokim planie tendencje społeczne, zwłaszcza rosnący konsumpcjonizm i spadek statusu Wielkiej Brytanii (czego symbolem był kryzys sueski). Badacze twierdzili, że filmy Nowej Fali pozostawały poza kinem głównego nurtu, Hill dodawał, że żadnemu z nich nie udało się zdecydowanie „przebić”.

Peter Hutchings, podobnie jak B.F. Taylor, traktował filmy Nowej Fali jako odrębne projekty, wymieniał szereg różnic dotyczących omawianego nurtu (m.in. *Miejsce na górze* uznawał za „dobrze zrobioną” opowieść z moralizatorską wymową). Badacz widział niespójność nurtu w odniesieniu do poszczególnych reżyserów (np. Lindsay Anderson nie był zainteresowany sprawami społecznymi czy kolorytem miasta w takim samym stopniu jak jego koledzy). Hutchings i Taylor kwestionowali także oryginalność realizmu, którym posługiwała się Nowa Fala. Ich zdaniem, jego elementy można było znaleźć także poza nurtem. Hutchings przyznawał, że realizm Nowej Fali był bardziej oryginalny i autentyczny (następowała „dekonstrukcja realizmu i estetycznych praktyk z nim związanych”), jednak kino brytyjskie korzystało z niego w podobnej postaci od lat. Taylor próbował poszukać wspólnego mianownika Nowej Fali w takich obszarach, jak: tematy, styl, recepcja w prasie czy wytwórnia Woodfall. Puenta pozostawała taka sama – kino Nowej Fali, jego zdaniem, okazywało się bardzo niejednorodne. Nawet „niszowe” zacięcie tego nurtu uznano za iluzję. Hutchings negował pozostawienie filmów Nowej Fali na antypodach komercji; twierdził, że spełniały one zarówno założenia kina artystycznego, „społecznie (czy moralnie) zaangażowanego”, jak i rozrywkowego, odnoszącego sukcesy finansowe⁴⁰ (przypadek *Z soboty na niedzielę* i *Smaku miodu*)⁴¹.

³⁷ Peter Hutchings, *Beyond the New Wave: Realism in British Cinema, 1959–63* [w:] *The British Cinema Book*, red. Robert Murphy, BFI Publishing, Palgrave Macmillan, wyd. 3, London 2009, s. 304–312.

³⁸ B.F. Taylor, *The British New Wave. A certain tendency?*, Manchester University Press, Manchester, New York 2006.

³⁹ Również Peter Wollen uznawał realizm za jedną z najważniejszych cech wyróżniających Nową Falę. Peter Wollen, *The Last New Wave: Modernism in the British Films of the Thatcher Era* [w:] *British Cinema and Thatcherism: Fires Were Started*, pod red. Lestera D. Friedmana, Wallflower Press, London, New York 2006, s. 31–32.

⁴⁰ Warto pamiętać, że takich sukcesów finansowych nie odnotowano przy *Miłości i gniewie* czy *Music-hallu*.

⁴¹ Peter Hutchings, op. cit., s. 304–312 oraz B.F. Taylor, op. cit., s. 1–36.

W *British New Wave. A certain tendency?* (w całości poświęconej Nowej Fali) B.F. Taylor postanowił czytać filmy nowofalowe jako różnorodne, a nie tożsame. Pomysł pozwolił na dogłębne i oryginalne analizy poszczególnych filmów. Jednak jego założenia pozostają tak samo łatwe do obalenia jak argumenty, którymi próbował zaatakować fakt czytania Nowej Fali jako monolitu. Nikt nie ma wątpliwości co do tego, że filmy tego nurtu nie były jednorodne, jednak warto pamiętać, że sporo je łączyło. Zresztą w przypadku każdego nurtu można wyodrębnić cechy, które łączą i dzielą. Czy filmy ekspresjonizmu niemieckiego były tożsame? Czy Jean-Luc Godard i François Truffaut robili takie samo kino? Czy polska szkoła filmowa jednorodnie opowiadała o sytuacji w Polsce? Uważniejsze przyjrzenie się tym nurtom pozwala podważyć spójność każdego z nich. Filmy brytyjskiej Nowej Fali dużo dzieli, ale też sporo łączy. Mojej książce przyświecała idea pokazania nurtu jako całości, mimo widocznych różnic w stylu pracy poszczególnych reżyserów. Dlatego do skrupulatniejszych analiz wybrałam najjaskrawsze przykłady kina Nowej Fali, które często zdecydowanie się od siebie różnią (takie jak np. *Smak miodu* czy *Sposób na kobiety*), a mimo to we wszystkich z nich można odnaleźć wyraźne wspólne tendencje. Czasem różni je warsztat, innym razem konstrukcja bohatera albo istota jego buntu, zawsze jednak w omawianych filmach można znaleźć wiele tożsamych rozwiązań, co stanowi treść kolejnych rozdziałów.

Kilka słów warto też poświęcić stanowisku ówczesnej prasy w kwestii nurtu nowofalowego. Do najczęściej przywoływanych w tym kontekście publikacji należy zaliczyć artykuł Victora F. Perkinsa pt. *The British Cinema*, zamieszczony w pierwszym numerze czasopisma filmowego „Movie” (wydanym w roku 1962)⁴². Autor daleki był w nim od zachwytów, a kino Nowej Fali porównywał do miernych projektów powojennych. Narzekał, że nowemu kinu brak artystycznej wrażliwości na miarę projektów europejskich, japońskich czy amerykańskich. Wzywał do tworzenia kina, które ma „styl, wyobraźnię, osobowość, a dzięki temu – znaczenie”. Perkins apelował o powołanie nowego kina, bardziej odpowiedzialnego i poważnie podchodzącego do relacji międzyludzkich i problemów społecznych. Jego zdaniem, kino Nowej Fali nie tylko nie spełniało tych postulatów, ale zawiodło także w kwestii użytych rozwiązań stylistycznych. Pisał, że filmy Richardсона, Rejsza, Schlesingera i Claytona były najsłabsze, w najistotniejszych, jego zdaniem, obszarach – w integrowaniu postaci z tłem akcji, ze środowiskiem. Lokalizacje, w przekonaniu Perkinsa, mimo że prawdziwe, nie wydawały się „organicznie związane” z postaciami⁴³.

Stanowisko Perkinsa stało się też – jak pisze B.F. Taylor, powołując się na słowa Charlesa Barra – wyrazem niechęci całego „Movie” do kina Nowej Fali. W cza-

⁴² Poza Perkinsem trzon „Movie” stanowili Ian Cameron (autor m.in. późniejszego artykułu *Against „This Sporting Life”*, „Movie” 1963, nr 10) i Mark Shivas. Wymienieni krytycy wcześniej publikowali na filmowej kolumnie w „Oxford Opinion”.

⁴³ Por. Victor F. Perkins, *The British Cinema*, „Movie” 1962, nr 1, s. 2–7.

sopiśmie bardziej doceniano filmy zupełnie nietypowe, marginalne, a często nużące⁴⁴. Zdecydowanie bardziej optymistycznie pisano o tym nurcie w „Sight and Sound”, ale warto zwrócić uwagę, że i w tym czasopiśmie z czasem zaczęły pojawiać się głosy studzące początkowy entuzjazm, który wywołały takie filmy, jak *Miejsce na górze* czy *Miłość i gniew*⁴⁵. Pewną alternatywą dla negatywnie nastawionego „Movie” i zachowawczego „Sight and Sound” miało stać się „Sequence”, sygnowane nazwiskami Gavina Lamberta, Lindsaya Andersona i Karel Reisha. Czasopismo obiecywało, podobnie jak „Cahiers du Cinéma”, mniej tradycyjne forum do dyskusji nad kinem. Niestety, nigdy nie nabrało rozmachu francuskiego miesięcznika filmowego. Brytyjczycy zamknęli je w roku 1952 po wydaniu czternastu numerów⁴⁶.

Mimo umiarkowanego entuzjazmu prasy nie sposób zaprzeczyć, że reżyserzy tego kina, czerpiąc liczne inspiracje z projektów dokumentalnych (Johna Griersona, Humphreya Jenningsa i Free Cinema), filmów fabularnych, które podejmowały kwestie społeczne (jak *social problem films* albo komedie studia Ealing), a także eksperymentów *nouvelle vague*, tworzyli nową jakość w kinie. Twórcy brytyjskiej Nowej Fali opowiadali o nowym bohaterze, szukali realiów niższych klas społecznych, mimo że sami często nie legitymowali się robotniczym pochodzeniem:

Rzeczywiście, w filmach Nowej Fali widać nostalgię za zanikającą kulturą klasy robotniczej (orkiestra dęta w *Rodzaju miłości*, plakat Crazy Gang na budynku w *Z soboty na niedzielę*), ponieważ łatwo jest żywić sympatię do czegoś, co jest już przeszłością. Nostalgia daje też pretekst do krytykowania teraźniejszości. [...] Ten dystans pomiędzy twórcami filmów Nowej Fali a ich bohaterami podkreślał Karel Reisz, mówiąc, że absolutnie nie zgadza się z teorią, że Arthur Seaton z filmu *Z soboty na niedzielę* uosabiał jego wartości czy poglądy, tym bardziej że on sam był środkowoeuropejskim Żydem z klasy średniej. Filmy Nowej Fali „tłumaczyły nam ich”⁴⁷.

Raymond Durnat nazywał to zjawisko empatią na odległość, bez prawdziwej identyfikacji z bohaterami. Twierdził, że twórcy kina Nowej Fali nie interesowali się prostymi ludźmi, a jeśli nawet, to tylko w celu wyrażenia swojego własnego niezadowolenia⁴⁸. Richardson był synem farmaceuty, Anderson (urodzony w Indiach) wychowywał się w domu oficera⁴⁹, Reisz, którego życie zostało naznaczone dramatycznymi doświadczeniami z dzieciństwa⁵⁰, urodził się w rodzinie praw-

⁴⁴ B.F. Taylor, op. cit., s. 14.

⁴⁵ Dowodem jest artykuł Penelope Houston, *Front Page*, „Sight and Sound”, vol. 31, 1962, nr 2, s. 5.

⁴⁶ R. Barton Palmer, op. cit., s. 57.

⁴⁷ David Hanley, *The British New Wave and Its Sources*, „Off Screen”, vol. 15, 2011, nr 6, <http://offscreen.com/view/british_new_wave> [dostęp: 26 września 2015].

⁴⁸ Podaję za: David Hanley, op. cit.

⁴⁹ John C. Tibbetts, op. cit., s. 50.

⁵⁰ Pochodził z czechoślowskiej rodziny żydowskiej. Został wysłany do Anglii z transportem dzieci (*Quakers' Kindertransport Programme*), zorganizowanym przez sir Nicholasa Wintona. Rodzice reżysera zginęli w Auschwitz. Colin Gardner, op. cit., s. 14–15.

nika. Właśnie dlatego Roy Armes oskarżał nowofalowców o perspektywę klasy średniej. Badacz nazywał ich „studentami Oxbridge”⁵¹ (Anderson i Richardson studiowali na Waham College, Oxford, a Reisz na Emmanuel College, Cambridge) i twierdził, że byli „burżujami z dyplomami wyższych uczelni, tworzącymi pełne empatii filmy o życiu proletariuszy, bez refleksji nad dwuznacznością własnej uprzywilejowanej pozycji społecznej”⁵².

Również John Hill pisał o typowym zarzucie wobec brytyjskiej Nowej Fali – kino przełomu lat 50. i 60. opowiadało o klasie robotniczej, ale pokazywało perspektywę outsidera⁵³. Zdaniem Hilla, skupienie się na jednostkach przeczyło wartościom wyznawanym przez klasę robotniczą (zbiorowość). To z kolei prowadziło do odpolitycznienia konfliktu klasowego poprzez zignorowanie możliwości zaprowadzenia zmiany kolektywnym działaniem. Zarzut badacza można odnieść nie tylko do samych reżyserów, ale także do konstrukcji bohaterów. Taki dystans, w moim przekonaniu, nie musiał być zabiegiem chybionym, mógł stać się świadomą metodą, sytuującą opowieść zarówno w świecie realnym, jak i świecie wykraczającym poza jego ramy. Pozwalał skoncentrować historię wokół jednej postaci (z jej monologami wewnętrznymi lub subiektywnymi retrospekcjami, jak w *Sportowym życiu* czy *Samotności długodystansowca*), budując napięcie między tym, co subiektywne, a tym, co obiektywne (zdaniem Hilla, zostało to przejęte z francuskiej Nowej Fali⁵⁴). Utwory literackie takie jak *Miejsce na górze*, *Samotność długodystansowca*, *Rodzaj miłości* czy *Sportowe życie* miały pierwszoosobową narrację, która w filmach została zamieniona na zderzenie tego, co subiektywne (np. monologi wewnętrzne Colina w *Samotności długodystansowca*, subiektywne retrospekcje w *Sportowym życiu*), z tym, co obiektywne (odpowiadające narracji zależnej).

Prestiżowe uczelnie skończyli też aktorzy tego kina, którzy często – w przeciwieństwie do reżyserów – wywodzili się z rodzin robotniczych⁵⁵. Wielu z nich doświadczyło ubóstwa i od najmłodszych lat musiało zmagać się z codziennymi problemami życia klasy robotniczej. Richard Burton urodził się w wielodzietnej rodzinie (podobnie jak Richard Harris) jako potomek górnik. Tom Courtenay był zaś synem konserwatora łodzi i wychowywał się w dokach w Hull. Ciężkie

⁵¹ Połączenie nazwy dwóch uczelni Oxford i Cambridge.

⁵² Roy Armes, *A Critical History of British Cinema*, Martin Secker and Warburg, London 1978, s. 2–5.

⁵³ Więcej na ten temat: John Hill, op. cit., s. 132–133.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Nie należy zapominać, że nie wszyscy aktorzy Nowej Fali pochodzili z ubogich rodzin klasy robotniczej. Odrębną grupę stanowią artyści, którzy mieli w swoich życiorysach konotacje artystyczne i wyższe wykształcenie. Alan Bates pochodził z rodziny muzyków, a ojciec Judi Dench (debiutującej w *Czwartej nad ranem*) był lekarzem. Charlotte Rampling (epizodycznie pojawiająca się jako narciarka wodna w *Sposobie na kobiety* oraz przyjaciółka bohaterki *Georgy Girl*) wychowała się w rodzinie malarzy i pułkownika British Army. Natomiast Julie Christie, której ojciec był właścicielem plantacji herbaty, młodość spędziła w Indiach.

warunki socjalne nie tylko wpłynęły na późniejsze życie artystyczne aktorów, ale wielokrotnie stały się niemożliwą do przecenienia lekcją, która zaowocowała w przyszłości. Miejsce pochodzenia determinowało akcent i zachowanie młodych aktorów. Wspomniane Hull, z którego pochodził Courtenay (mówiący o sobie i Finneyu: „obaj mamy ten sam problem z pokonywaniem płaskiej, ostrej mowy Północy”⁵⁶), a także walijskie Pontrhydyfen, w którym urodził się Richard Burton, czy w końcu irlandzkie Limerick – miejsce wychowania Richarda Harrisa – stały się doświadczeniem procentującym wiele lat później w filmach brytyjskiej Nowej Fali.

Courtenay wspominał, że robotnicze korzenie zdeterminowały jego wczesną sławę, ale nigdy nie starał się zbyt eksponować swojego pochodzenia. Jak mówił, w Londynie lat 60. panował pewnego rodzaju ferment gloryfikujący robotniczy życiorys artystów, którzy dzięki ambicji i samozaparcu uwierzytelniali swoje dzieła. Tym samym zapewniając niewątpliwą szczerość wyrazu i robiąc wrażenie na osobach z wyższych warstw społecznych. Courtenay uważał, że w jego pochodzeniu nie było powodu ani do wstydu, ani do zbytnej dumy⁵⁷:

Nic dziwnego, że młodzi aktorzy jak Albert [Finney – A.Ś.] czy ja skorzystaliśmy z propozycji ról pierwszoplanowych, które nagle się pojawiły. To, że pochodziliśmy z nizin społecznych (szczególnie ja, bo ojciec Alberta był bukmacherem, czyli należał prawie do klasy średniej), sprawiało, że świetnie pasowaliśmy do scenariuszy, które wtedy powstawały⁵⁸.



W wizerunkach aktorów brytyjskiej Nowej Fali wyraźnie widać zmianę warty, która następuje pod koniec lat 50. Nie ma już miejsca na łagodność rysów twarzy, urodę w stylu Hollywood czy elegancję. W zamian zaś preferuje się kanciaste rysy twarzy, bunt wpisany w każdy gest i ruch aktora oraz kostium z robotniczych ulic Północy. Richard Harris w *Sportowym życiu*, Richard Burton w *Miłości i gniewie*, Tom Courtenay w *Samotności długodystansowca*, Albert Finney w *Z soboty na niedzielę*

Alberta Finneya postrzegano w kategoriach aktora klasy robotniczej nie tylko ze względu na pochodzenie, ale przede wszystkim z powodu jego aparycji i zachowania, które w *Z soboty na niedzielę* odzwierciedlały klisze dotyczące pojęcia męskości w odniesieniu do klasy robotniczej (takie jak „odporność, wojowniczość,

⁵⁶ Wywiad udzielony dla RADA, dostępny w Internecie: <<https://www.rada.ac.uk/watch-read-listen/listen/alumni-interviews?start=12>> [dostęp: 13 października 2015].

⁵⁷ Tom Courtenay, op. cit., s. 190.

⁵⁸ Ibidem, s. 335.

entuzjazm, a nawet grubiaństwo”⁵⁹). Korespondują z tym określenia, na które powołała się (cytując różnych badaczy) Justine Ashby, nazywając Finneya „byczkowatym, ponurym, rozczocharanym” oraz pisząc: „Z tym swoim nieufnym wzrokiem, buńczuczną gadką, krótką szyją i wystającą brodą, Finney reprezentował żywotność klasy robotniczej”⁶⁰. Z kolei Christie Geraghty stwierdziła, że *mise-en-scène* filmu *Z soboty na niedzielę* służyło wyeksponowaniu seksualnej charyzmy Finneya: „poprzez operowanie barwami, ujęciami kamery i głosami spoza kadru, formalne techniki użyte w filmie powodują, że widzowie postrzegają Finneya jako gwiazdę, której wizerunek ewidentnie zbudowany jest wokół seksualności”⁶¹. Ktoś, kto tak wyglądał, mówił z autentycznym akcentem klasy robotniczej, a dodatkowo prezentował beztrudną zuchwałość zachowań i gry, stanowił zdecydowane przeciwieństwo aktorów jowialnych i powściągliwych, których rodowód łączono z klasą średnią⁶² lub wyższą. Nowy typ aktorstwa idealnie pasował do kina nie tylko prezentującego realia społeczne, ale także eksponującego bohatera, który pozostawał outsiderem.

Już z życiorysów reżyserów i aktorów tego kina wynika, że powszechnie znane prawdy na temat Nowej Fali (jak perspektywa klasy robotniczej, konstrukcja bohatera czy kontekst społeczny) wcale nie były tak jednoznaczne, jak zwykło się myśleć. W omawianym nurcie najbardziej intriguje warsztat – pozostający w dychotomii między realistycznym filmem społecznym a eksperymentem formalnym, polegającym na świadomych zabawach kinem („reżyserzy brytyjskiej Nowej Fali byli podekscytowani potencjałem kina rozumianego jako sztuka”⁶³). Potwierdzają to słowa Andersona: „Styl jest również ważny (choć nie wyłącznie); przecież w najlepszych dziełach sztuki styl i zaangażowanie są nierozdzielne”⁶⁴. Styl Nowej Fali nie był jednorodny, przy tym nie bazował tylko (jak chciałoby wielu badaczy) na poetyckich obrazach rzeczywistości. Łączył realizm społeczny (obraz życia w powojennej Anglii) ze sztucznością (zachowań głównych bohaterów, gry aktorskiej, użytych środków technicznych). Kino tego nurtu w pierwszej kolejności nie opowiadało o społeczeństwie, ale o bohaterach (dziwnych, frustratach, którym – i z którymi – ciężko było żyć). Filmy nie stanowiły tylko landszaftów robotniczej Północy⁶⁵, stawiano w nich także na bardzo świadomą zabawę kinem.

⁵⁹ Justine Ashby, *‘The Angry Man is tired’: Albert Finney and 1960s British Cinema* [w:] *British Stars and Stardom from Alma Taylor to Sean Connery*, pod red. Bruce’a Babingtona, Manchester University Press, Manchester 2001, s. 179.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Cyt. za: ibidem, s. 179–180.

⁶² Ibidem, s. 182.

⁶³ Samantha Lay, op. cit., s. 67.

⁶⁴ Lindsay Anderson, *Baczość! Baczość!*, op. cit., s. 116.

⁶⁵ Warto w tym miejscu dodać, że powielane stwierdzenie, iż akcja większości filmów brytyjskiej Nowej Fali dzieje się na północy Anglii, też nie jest do końca prawdziwe. Akcja wielu z nich, jak choćby *Sposobu na kobiety* Richarda Lestera, *Morgana...* Karela Reizsa czy *Czwartej nad ranem* Anthony’ego Simmonsa, osadzona została w Londynie, a historia *Dziewczyny o zielonych oczach* Desmonda Davisa rozgrywała się w Dublinie.

Kolejnym, niezwykle dyskusyjnym, problemem dotyczącym brytyjskiej Nowej Fali pozostaje kwestia datacji. Można mówić o pewnym fermentie, który w drugiej połowie lat 50. obejmował różne obszary życia społecznego i artystycznego, a w końcu doprowadził do powstania ruchu filmowego. Trudno jednak, przy okazji jakiegokolwiek fali, powiedzieć o cezurach, które wyznaczyłyby jej początek i koniec. Sama nazwa determinuje traktowanie jej jako zjawiska o niejasnych, nieostrych granicach. Jeffrey Richards za początek Nowej Fali (rozumianej bardzo szeroko) uznawał rok 1956 – czas konfliktu sueskiego, wydania *Miłości i gniewu* Osborne'a oraz deklaracji Free Cinema⁶⁶.

Moim zdaniem, *stricte* filmowa Nowa Fala rozpoczynała się nieco później, a najbardziej symbolicznym (choć nie inicjalnym) momentem tej zmiany okazała się kinowa premiera *Miłości i gniewu*⁶⁷ (1959) Tony'ego Richardsona. Recenzja Williama Whitebaita zamieszczona w „International Film Annual” potwierdzała zmianę warty, która nastąpiła w kinie brytyjskim:

Czy to naprawdę możliwe, że *Miłość i gniew* to film brytyjski? Tak, to film brytyjski. „Cahiers du Cinéma” będą musiały teraz zrewidować swą opinię, jakoby główną cechą brytyjskiej kinematografii stanowił jej bezwład. [...] Pełną inwencji twórczej formę filmu zawdzięczać należy przede wszystkim jego reżyserowi Tony Richardsonowi. [...] Richardson wykorzystuje w sposób bezbłędny każdą możliwość najlepszego rozegrania światła i cienia, ruchu i bezruchu, zbliżeń i głębi. Czyni to wszystko z rzadko spotykanym darem najwłaściwszego sposobu ukazania danej sytuacji⁶⁸.

W każdym nurcie kina wskazać można przynajmniej jedną produkcję, która stanowi wzorzec najpełniej reprezentujący cechy danego kierunku w sztuce filmowej. Ekspresjonizm niemiecki rozpoczął wybitny *Gabinet doktora Caligari*, neorealizm włoski tradycyjnie łączono z premierą *Rzymu, miasta otwartego*. Nie oznacza to, że wcześniej nie powstawały filmy, które nie zdradzały już cech charakterystycznych dla danego nurtu. Jednak wspomniane przykłady wyróżniała najbardziej udana, najpełniejsza interpretacja wyodrębnionych cech i tendencji. Przykład *Gabinetu...* jest najbardziej podobny do *Miłości i gniewu*. Nie tylko dlatego, że oba sankcjonowały powstanie nurtu, ale także dlatego, że każdy z nich okazał się wzorcowym przykładem i manifestem wszelkich nastrojów i składowych stanowiących o istocie wspomnianych kierunków. W filmie Richardsona zbuntowany intelektualista Jimmy Porter w akcie sprzeciwu wobec świata decydował się pracować na miejskim straganie. Swoje frustracje wyładowywał na żonie (Alison), której rodzina celebrowała mieszczańskie zasady. Gdy zaszczuta

⁶⁶ Jeffrey Richards, *Films and British National Identity...*, op. cit., s. 148.

⁶⁷ Jako ciekawostkę można dodać, że powstały jeszcze dwie angielskie filmowe adaptacje *Miłości i gniewu* – w reżyserii Lindsaya Andersona (1980) z Malcolmem McDowellem oraz w wersji telewizyjnej w reżyserii Judi Dench (1989).

⁶⁸ Cyt. za: „Filmowy Serwis Prasowy” 1962, nr 9, s. 11.

kobieta decydowała się opuścić Jimmy'ego, miejsce przy jego boku zajmowała jej przyjaciółka (Helen). Na wyjątkowość *Miłości i gniewu* składały się w pierwszej kolejności: buntowniczy charakter bohatera, społeczne tło, ale także wiele intrygujących (podkreślanych przez recenzentów) rozwiązań warsztatowych (obecnych głównie w pracy operatora).

Kilka miesięcy przed premierą *Miłości i gniewu* na ekrany kin weszło też *Miejsce na górze* Jacka Claytona, które moim zdaniem (wbrew opinii wielu badaczy) nie odpowiadało w pełni założeniom Nowej Fali. Apetyt na sukces głównego bohatera, Joe Lamptona, wiódł go nie tylko do dużego miasta (gdzie dostał pracę w administracji), ale także w ramiona córki wpływowego Browna (Susan). Plany komplikowały się wskutek płomiennego romansu ze starszą i nieszczęśliwie zamężną Francuzką (Alice). Jednak poza robotniczym pochodzeniem protagonisty, trudno szukać innych cech łączących film Claytona z tym nurtem brytyjskiego kina⁶⁹.

Tradycyjne dramaturgicznie *Miejsce na górze* zawierało wiele elementów, które można kojarzyć z kinem gatunku (a próżno szukać tego w najistotniejszych filmach brytyjskiej Nowej Fali). Bohater⁷⁰ zakładał się z kolegami, że podbije serce Susan, co fabularnie można łączyć ze znanymi schematami amerykańskich komedii romantycznych. Zdecydowanie najczęściej reżyser odwoływał się jednak do konwencji melodramatu⁷¹, którą charakteryzowały sentymentalne dialogi oraz fabularne schematy, jak np. zrealizowana w hollywoodzkim stylu scena pocałunku na balu. Bohater, jak w melodramacie⁷², musiał wybierać między dwiema kobietami, każdy wybór miał swoje negatywne konsekwencje, a niewłaściwa decyzja prowadziła do tragedii. Wybranie Alice oznaczałoby kłopoty finansowe oraz konieczność zmierzenia się z jej zaborczym mężem, natomiast ślub z Susan był postępowaniem wbrew głosowi serca, a pod dyktando ojca dziewczyny.

Niniejsza publikacja nie spełnia funkcji podręcznikowego wynotowania wszystkich filmów, które powstały w okresie Nowej Fali. Bardziej chodzi w niej o wyodrębnienie pewnych obszarów badań, które mogą pobudzić do interpretacji tego kina w odniesieniu do społecznego realizmu, konstrukcji bohatera, kultury

⁶⁹ Warto zauważyć, że Clayton był z innego pokolenia niż reszta nowofalowców. W czasie, gdy formowała się Nowa Fala, na co zwraca uwagę Neil Sinyard, reżyser był już na rynku filmowym od wielu lat i miał za sobą produkcję filmów, które daleko odbiegały od pomysłów nowofalowych. Neil Sinyard, *Jack Clayton*, Manchester University Press, Manchester 2000, s. 38.

⁷⁰ Na marginesie można dodać, że bohater tego filmu jako jedyny z protagonistów nowofalowych ma za sobą wspomnienia wojenne. Książka Johna Braine'a, choć opublikowana w roku 1957, swoją akcję umieszczała o dekadę wcześniej. Sam reżyser sugerował, że najbardziej w całej opowieści interesowała go właśnie sytuacja młodych ludzi, którzy wrócili z wojny. Por. Neil Sinyard, *Jack Clayton*, op. cit., s. 39. Poza tym Claytonowi nie zależało na identyfikacji z brytyjską Nową Falą i jej założeniami (odrzucił pracę nad *Z soboty na niedzielę* oraz *Pokojem w kształcie L*). Por. ibidem, s. 60.

⁷¹ Tak też odczytywali ten film polscy widzowie. Por. Jan Olszewski, *Zbuntowani Anglicy*, „Film” 1962, nr 31, s. 5.

⁷² Film był wielokrotnie porównywany do klasyki brytyjskiego melodramatu, czyli filmu *Spotkanie* (1945) Davida Leana. Por. Neil Sinyard, *Jack Clayton*, op. cit., s. 58–59.

popularnej czy nowofalowych zabaw kinem. We wszystkich z omawianych filmów łatwo odnaleźć odwołania do tych zagadnień, jednak w niektórych z nich widać je wyraźniej (tym filmom w poszczególnych rozdziałach poświęciłam więcej uwagi). Czytelnik automatycznie, po pobieżnym przejrzeniu spisu treści, dowiaduje się, które filmy, moim zdaniem, były najciekawsze i najtrafniej ilustrowały omawiane przeze mnie zagadnienia. Dzięki dogłębnej analizie tych projektów można nie tylko zrozumieć mechanizmy społecznego realizmu, zbadać konstrukcję bohatera i jego buntu, ale także (czemu poświęcony jest cały czwarty rozdział) dociec celowości użycia technik nowofalowych, które były znane także z *nouvelle vague*. W przypadku wielu z tych obszarów badacze często poprzestawali na ogólnikach. Ostatni rozdział mojej książki (także stanowiący nowość w dziedzinie badań nad podjętym tematem) zachęca Czytelnika do poszukiwań późniejszych kontekstów odwołujących się do Nowej Fali.

Niektóre z filmów nowofalowych (choćby przez wyrazisty styl ich autorów) okazały się ciekawsze w procesie pracy nad moją książką. Należą do nich zapewne filmy: Tony'ego Richardсона (*Miłość i gniew*, 1959; *Music-hall*, 1960; *Smak miodu*, 1961; *Samotność długodystansowca*, 1962), Lindsaya Andersona (*Sportowe życie*, 1963), Karela Reisha (*Z soboty na niedzielę*, 1960; *Morgan: przypadek do leczenia*⁷³, 1966), Johna Schlesingera (*Rodzaj miłości*, 1962; *Billy kłamca*, 1963; *Darling*, 1965) i Richarda Lestera (*Noc po ciężkim dniu*, 1964; *Sposób na kobiety*, 1965). Przywołane wcześniej *Miejsce na górze* Jacka Clayтона w małym stopniu podlegało zasadom kina Nowej Fali, zatem zostanie omówione jedynie w kontekście konstrukcji bohatera. Inne filmy, jak np. *Pokój w kształcie L* Bryana Forbesa (1962), *The Leather Boys* Sidneya J. Furie (1964), *System* Michaela Winnera (1964), *Dziewczyna o zielonych oczach* Desmond'a Davisa (1964), *Georgy Girl* Silvia Narizano (1966) czy *Czwarta nad ranem* Anthony'ego Simmonsa (1965), stanowią tło dla omawianych zagadnień. Mimo iż charakteryzuje je odwołanie do (najczęściej przywoływanych w kontekście tego kina) problemów społecznych, nie znalazłam w nich frapujących zagadnień, które wyrastałyby (np. w kwestii stylu czy formy) poza podstawowe wyznaczniki.

Warto też zaznaczyć, że za filmy nowofalowe uznają tylko te, których akcja dzieje się w Wielkiej Brytanii. Pomijam projekty, które Brytyjczycy umieścili w realiach amerykańskich, nawet jeśli tematy czy konstrukcja bohatera byłyby podobne (w wyniku czego nie zaliczam do tego nurtu *Sanktuarium* czy *Nieodżałowanych* Tony'ego Richardсона). Nie analizuję też *Toma Jonesa*⁷⁴, który, mimo

⁷³ Film wstępnie był zaplanowany jako część trójczłonowego projektu (na który poza produkcją Reisha miały się składać *The White Bus* Lindsaya Andersona i *Red and Blue* Tony'ego Richardсона). Okazało się jednak, że Reisz, ze względu na ilość zebranego materiału, zdecydował się na długi metraż.

⁷⁴ Olga Katafiasz pisze: „Choć konwencje widowiska kostiumowego teoretycznie mogły posłużyć Młodym Gniewnym do podjęcia kwestii społecznych, to twórcom *Toma Jonesa* najwyraźniej przyświecał inny, zdecydowanie ludyczny cel [...]”. Olga Katafiasz, op. cit., s. 295.

podobieństw do Nowej Fali, przełamuje je zarówno kostiumowym anturazem, jak i użytą konwencją opowiadania⁷⁵.

Nieco paradoksalnie zaś, stwierdzam, że kino Amerykanina, czyli Richarda Lestera, świetnie wpisywało się w zamysł brytyjskiej Nowej Fali, oddając realia życia w powojennej Anglii oraz „bawiąc się” jednocześnie formą filmową. Świadomie pomijam jednak jego film *Na pomoc* (1965) – mimo iż wydaje się naturalną kontynuacją linii przyjętej przy pracy nad *Nocą po ciężkim dniu*. W moim przekonaniu *Na pomoc*⁷⁶ staje już w pełnym wymiarze po stronie surrealistycznej i ironicznej wizji świata, która we wcześniejszym filmie o Beatlesach dopiero kiełkowała i stała obok realizmu społecznego, którego w projekcie z roku 1965 zabrakło.

Jednocześnie nie wspominam o filmach, które mimo zbieżnych z Nową Falą dat powstania i oczywistych analogii (choćby przez styl reżyserów lub drobiazgi obserwacji społecznej), według mnie, pozostają na antypodach tego kina przez konotacje gatunkowe (przykładem są dwa filmy Lestera: zrealizowana w konwencji amerykańskich musicali *Zabawa na 102*⁷⁷ (1962) oraz polityczna groteska w duchu science fiction pt. *Mysz na księżycu* (1963), a także, czerpiąca z tradycji dreszczowca, *Noc musi nadejść*⁷⁸ (1964) Karela Reisha czy muzyczna produkcja Sidneya J. Furie *Chcemy się bawić* (1961)).

O ile możliwe jest, przynajmniej orientacyjne, ustalenie początku brytyjskiej Nowej Fali oraz filmów, które stanowią jej trzon, o tyle nie można jednoznacznie określić jej końca. Badacze najczęściej szafują (z reguły niczym niepopartymi) datami – poczynając od roku 1963, a kończąc na 1965.

⁷⁵ Robert Shail umieszcza ten film w rozdziale zatytułowanym *The Swinging Sixties*. Robert Shail, *Tony Richardson*, op. cit., s. 52–60.

⁷⁶ Zwraca na to uwagę Stephen Glynn, który pisze, że w *Nocy po ciężkim dniu* Beatlesi są jeszcze zwyczajnymi chłopcami z klasy robotniczej, w *Na pomoc* wszystko zostaje ujęte w ironiczny nawias. Stephen Glynn, *“A Hard Day’s Night”: Turner Classic Movies British Film Guide*, I.B. Tauris & Co, New York 2005, s. 35. Potwierdza to też Neil Sinyard, sugerując, że w *Na pomoc* dominuje dziwna wyobraźnia, która zastępuje naturalizm i dziennikarski realizm *Nocy po ciężkim dniu*. Dodatkowo efekt wizualnej ekstrawagancji podkreśla użycie taśmy barwnej zamiast czarno-białej. Neil Sinyard, *The Films of Richard Lester*, Croom Helm, London 1985, s. 33.

⁷⁷ Film ma wiele cech, które rozwiną się w dalszych realizacjach Lestera i będą korespondowały z jego stylem opowiadania oraz z założeniami nowofalowymi (takimi jak zabawa kinem czy obraz „strasznych mieszczań” oburzonych zachowaniem młodych). Całość służyła jednak prezentacji poszczególnych szlagierów jazzowych (zarówno brytyjskich, np. Chrisa Barbera, jak i amerykańskich). Film został wyprodukowany przez Amicus Productions (angielska firma produkcyjna założona przez dwóch Amerykanów, którą zapamiętano z produkcji horrorów), a dystrybuowany był przez Columbia Picture.

⁷⁸ Olga Katafiasz pisze, że reżyser zaadaptował ten sceniczny kryminał „[...] koncentrując się na psychologicznym portrecie bohatera i stylizacji świata przedstawionego [...]”, nawiązywał jednocześnie do tradycji powieści gotyckiej. Por. Olga Katafiasz, op. cit., s. 294–295. Colin Gardner rozdział poświęcony temu filmowi nazywa *Keeping up with the Truffauts*, sugeruje tym samym jego konsekwencje z *nouvelle vague* (w tym eliptyczność opowieści jak u Alaina Resnais). Colin Gardner, op. cit., s. 123–140.

W opiniach wielu badaczy już *Sportowe życie* (1963) Lindsaya Andersona było filmem tylko częściowo nowofalowym⁷⁹. Zmiany upatrywano głównie w przesunięciu akcentów między tym, co społeczne, a tym, co indywidualne (choć tak naprawdę w żadnym z filmów nowofalowych socjalne akcenty nie dominowały nad bohaterem):

Ten film, co oczywiste, ma przede wszystkim wydźwięk osobisty, a dopiero potem (jeśli w ogóle) społeczny. Nie ma w nim typowej karykatury klas, nie ma żartów kosztem klasy robotniczej à la Richardson, Schlesinger czy Clayton [...] ⁸⁰.

Frank Machin, bohater *Sportowego życia*, był twardym i bardzo ambitnym graczem rugby. Jego porywczy temperament zawodził w relacjach codziennych, najbardziej – w pełnym przemocy i bólu związku z Margaret Hammond, u której wynajmował pokój. Niepogodzona ze śmiercią męża kobieta szamotała się w dramatycznej relacji, próbując zrozumieć postawę Franka. Trudno wyobrazić sobie bardziej nowofalowego bohatera. Zdaje się, że w przypadku tego filmu badacze zapomnieli, iż silnie zindywidualizowany portret protagonisty idealnie odpowiadał nastrojom kina Nowej Fali.

Kolejnym filmem, który można by uznać za kończący Nową Falę, był *Darling* (1965) Johna Schlesingera – bardziej odpowiadający już tendencjom kina spod znaku swingującego Londynu. Zachowawczy w kwestii montażu i użytych technik⁸¹, przypominał nowe kino lat 60. – z *Alfiem* i przygodami Bonda na czele. Celem młodej, atrakcyjnej bohaterki *Darling*, Diany, było osiągnięcie sławy i bogactwa. Każdy kolejny związek, w który wchodziła, pozornie wydawał się intrygujący (dziennikarz Robert wprowadzał ją w kręgi śmietanki towarzyskiej; Miles oferował ekscytujące doznania świata bohemy; książę Cesare onieśmiał bogactwem i koneksjami), w konsekwencji jednak prowadził bohaterkę do poczucia marazmu i niespełnienia. Zgodnie z zasadami melodramatu⁸² Diana pozostawała w ciągłym zawieszeniu między kolejnymi relacjami i związkami z mężczyznami.

Darling był idealnym przykładem filmu przejściowego, w którym pojawiały się tendencje nowofalowe, ale w dużej mierze widać już było nowy typ kina lat

⁷⁹ Np. zdaniem Petera Hutchingsa, op. cit., s. 306–307.

⁸⁰ Gavin Millar, *This Sporting Life*, „Movie” 1963, nr 7, s. 33.

⁸¹ Pisze o tym też Danny Powell, *Studying British Cinema. The 1960s*, Auter, Leighton 2009, s. 138.

⁸² „Przeciwnikom *Darling* chciałoby się więc zasugerować, że ten film ma konwencjonalną, «romansową» kanwę, ale zgola szyderczy podtekst. Na razie odnotujmy lojalnie, że *Darling* uwieńczona wieloma oficjalnymi laureami i zaaprobowana przez masową publiczność doczekała się licznych pomówień o melodramatyzm właśnie. Skrajnym wyrazem takiej krytyki była wypowiedź Lindsaya Andersona, który w wywiadzie dla tygodnika «Film» powiedział: «*Darling* jest filmem pretensjonalnym i po prostu głupim, bardzo konformistycznym, mimo pozorów krytyki, i bardzo konwencjonalnym, mimo pozorów odwagi. Jego powierzchowna fabułka jest dobra tylko dla tych, którzy dadzą się nabrać na takie właśnie pozory»”. Rafał Marszałek, *Nowy film angielski*, op. cit., s. 64.

60. Z jednej strony, jak pisze Danny Powell, użycie czarno-białej taśmy (niekorespondującej ze stylem *glamour* całej opowieści) sugerowało nawiązanie do Nowej Fali. Nadal też, zdaniem badacza, film był oparty na problemach i pułapkach nowego, konsumpcyjnego stylu życia, a nie na zabawie bogactwem⁸³. Z drugiej strony, właśnie świat mody oraz portret bardziej wyzwolonej (choć tylko pozornie) kobiety zdradzał konotacje z kinem swingujących lat 60. Ciekawie dyktomię *Darling* ilustrowało jedno ujęcie, w którym za pomocą jazdy kamery billboard prezentujący twarz Diany został zestawiony z wizerunkiem pociągu. Zdjęcie reklamowe (symbolizujące zachwyt nad kulturą popularną) połączono z ujęciem pociągu, które stanowiło jedno z najbardziej rozpoznawalnych cech kina brytyjskiej Nowej Fali (wizerunki dworców i pociągów, jako naturalne tło przemysłowej Anglii, pojawiły się m.in. w filmach *Noc po ciężkim dniu*, *Billy kłamca*, *Samotność długodystansowca*, *Miłość i gniew*, *Sportowe życie*, *Music-hall*, *Rodzaj miłości*, *System*, *Czwarta nad ranem*).



Darling

Na podobnej zasadzie w *Darling* wykorzystano ujęcie plakatu, przedstawiającego głodujące afrykańskie dzieci, który został zalepiony podobizną Diany. Kwestie społeczne w tym filmie schodziły na drugi plan, bo okazywały się – jak mówiła bohaterka – *terribly drag* ('straszną męką'). Olga Katafiasz pisze o konstrukcji filmu:

Darling w sposób odmienny niż we wcześniejszych utworach Młodych Gniewnych podejmuje problem jednostki, jej aspiracji, ograniczeń i kompromisów, jakie jest w stanie negocjować już nie ze społeczeństwem, ale sama z sobą. W filmie tym Schlesinger zdaje się porzucać złudzenia co do ludzkiej natury, pozbawionej szans rozwoju i zmuszonej do poddania się okolicznościom zewnętrznym – a jednocześnie zadziwiająco łatwo rezygnującej z indywidualizmu i ulegającej otoczeniu nie po to, by przetrwać, lecz w pogoni za sukcesem, co często prowadzi do samozniszczenia. W takim sensie *Darling* istotnie jest cezurą⁸⁴.

⁸³ Danny Powell, op. cit., s. 138.

⁸⁴ Olga Katafiasz, op. cit., s. 290.

Pomiędzy tym, co nowofalowe, a tym, co zmierzało już w kierunku swingującego Londynu lat 60., oscylował też film Richarda Lestera *Sposób na kobiety* (1965), opowiadający o losach statecznego Colina, który wynajmował pokój notorycznemu uwodzicielowi – Tolenowi. Niespodziewanie w życiu bohaterów pojawiała się, przyjeżdżająca z małego miasta, Nancy, która pod wpływem Tolena zmieniała się nie do poznania. Widz w trakcie całego filmu pozostawał po stronie Nancy i Colina, którzy – nadal „nowofalowi” – obracali się już w świecie zapowiadającym nową rzeczywistość. *Sposób na kobiety* przywoływał pytania społeczne, np. w wizerunkach oburzonego mieszczaństwa czy zbuntowanych bohaterów, którzy wcale nie przypominali Alfiego czy fotografa z *Powiększenia*. W filmie pojawiła się jednak oryginalna dychotomia – Colin okazywał się kolejnym wcieleniem Vica z *Rodzaju miłości* czy Billy’ego Kłamecy, Nancy zaś (nie tylko przez twarz aktorki) była inną wersją Jo ze *Smaku miodu*. Z kolei Tolen zapowiadał nadejście kina swingującego, którym będą rządzić młodzi bohaterowie niedbający o dawne czasy, niebuntujący się przeciw niczemu, tylko hedonistycznie cieszący się liberalnym społeczeństwem, w którym brak wcześniejszych zahamowań.

Trudno zatem jednoznacznie powiedzieć, kiedy kończy się Nowa Fala. W moim przekonaniu – powoli, etapami, wygasa. Z biegiem lat zostają z niej wydestylowane cechy, które przenikają do kina późniejszego. W takich filmach jak *Jeżeli...* Lindsaya Andersona czy dużo późniejszych *Dalekich głosach*, *spokojnym życiu* Terence’a Daviesa widać nadal silny wpływ kina brytyjskiej Nowej Fali (zarówno w tematach, konstrukcji bohatera, rysie społecznym, jak i użytych technikach). Każda kolejna dekada brytyjskiego kina wykorzystuje już tylko dalekie głosy filmów przełomu lat 50. i 60. Okazuje się, że pewna jednolitość, którą zwykło się łączyć z kinem brytyjskim, w projektach najnowszych dotyczy raczej tematu, kolorytu społecznego i – często obiegowo rozumianego – buntu bohatera (*Fish Tank*, *Billy Elliot*). Może wcale nie jest to mało? W naturalny sposób współczesny film brytyjski chętniej korzysta ze schematów utrwalanych przez kino głównego nurtu czy projekty hollywoodzkie, mniej skłania się ku eksperymentom, które bawiły nowofalowców. Widać ten sam koloryt ulicy, podobnego bohatera, pozostają bóle życia społecznego (często niższych jego warstw), nawet humor jest ciągle ten sam, ale brakuje szaleństwa, które pozwalało po prostu bawić się kinem.

Spółeczny realizm

*Spojrzyć z gniewem za siebie (i wokół siebie)
to konieczny początek...*

Lindsay Anderson¹

1. Społeczeństwo, polityka i realizm

Sytuacja polityczno-społeczna po wojnie przynosi w Wielkiej Brytanii iluzję dobrobytu, a wraz z nią – optymizm ekonomiczny, poczucie dostatku oraz rozwijający się kapitalizm i New Conservatism. Konsumpcjonizm prowadzi do zanikania klas społecznych, które stają się bardziej metaforyczne. Zdaniem Michaela Bracewella, lata 50. prowadzą do (co zaczęło się już dużo wcześniej) rozpadu systemu klasowego i upadku Imperium Brytyjskiego:

Całe tłumione doświadczenie mas, które tak długo czekało na swój moment, uwolniło się. [...] Wojna dawała im prawo do bycia słyszalnymi, a pęd popkultury stanowił dowód, że zbyt wiele uczuć było tłumionych nazbyt długo².

Kultura staje się zjawiskiem bezklasowym³, mieści się między konserwatyzmem a hasłami wolnościowymi młodego pokolenia. Po wojnie siedmiokrotnie wzrasta liczba rozwodów, a społeczeństwo ogarnia panika dotycząca homoseksualizmu. Nastrój pozorów stabilności politycznej rozbija sprawa sueska i rosyjska inwazja na Węgry, a w kulturze – pojawienie się młodych gniewnych⁴.

¹ Lindsay Anderson, *Bacznosc! Bacznosc!*, przeł. Andrzej Kołodyński [w:] *Europejskie manifesty kina*, wybór, wstęp, oprac. Andrzej Gwóźdź, Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 135.

² Cyt. za: Karolina Kosińska, *Kino Młodych Gniewnych*, „Dialog” 2014, nr 12, s. 176.

³ Neil Sinyard podkreśla, że najsilniej daje to o sobie znać od początku lat 60. i jest widoczne szczególnie w filmach Lestera. Neil Sinyard, *The Films of Richard Lester*, Croom Helm, London 1985, s. 19.

⁴ Akapit inspirowany tekstem: John Hill, *Sex, Class and Realism: British Cinema, 1956–1963*, BFI Publishing, Palgrave Macmillan, London 2011, s. 5–31.

W filmach Nowej Fali drobiazgowo zaczęto budować aluzje polityczne, związane z niezadowoleniem społecznym (od nierówności socjalnej ujętej w duchu neorealistycznym⁵, poprzez krytykę kolonializmu⁶, aż do nagłówków prasowych informujących o strajkach górników⁷). W *Music-hallu* Mick Rice (grany przez Alberta Finneya) wyjeżdża walczyć w konflikcie sueskim, a jego siostra wspomina, że brała udział w manifestacjach przeciwko premierowi na Trafalgar Square. Jednak trudno – jak w wielu innych filmach Nowej Fali – jednoznacznie określić poglądy polityczne bohaterów. Pisz o tym, w odniesieniu do *Music-hallu*, Rafał Marszałek:

Co do polityki, to trudno dociec, jakie ona właściwie ma znaczenie. „Nie damy skasować nowej floty ani okrętów, nic na to nie poradzimy, że podatek od funta wynosi dwanaście szylingów. Po prostu będziemy im winni tak jak zawsze. I wygramy bitwę. Dzięki Bogu jesteście normalni, normalni jak jeden mąż” – drwi piosenka z narodowych relikwii. Świat wojny wyłaniający się z radiowych reportaży i gazetowych tytułów jest zupełnie inny: „Porucznik Pearson, jeden z członków brygady spadochronowej, który przebywał z sierżantem Rice’em na krótko przed tym, jak sierżant dostał się do niewoli, powiedział, że sierżant musiał zabić przynajmniej siedmiu żołnierzy nieprzyjacielskich, zanim się poddał. Musiało mu zbraknąć amunicji – powiedział Pearson – młody Rice nie należy do takich, którzy łatwo by skapitulowali”⁸.

We wszystkich filmach Nowej Fali można odnotować nastrój niezadowolenia społecznego, ale (tak jak w postawach głównych bohaterów tego nurtu) trudno wskazać jego konkretne źródło. Niezgoda na zastane prawa społeczne najbardziej różni brytyjską Nową Falę od innych projektów filmowych tego czasu (np. od *nouvelle vague*). Wiele francuskich i brytyjskich produkcji nowofalowych można porównać w kwestii realistycznych zdjęć, oryginalnego montażu czy naturalnego dźwięku, jednak pewne elementy świata przedstawionego charakteryzują tylko wyspiarskie projekty, stając się nowym i stałym trendem w kinie angielskim:

[...] kino Młodych Gniewnych, idąc w kierunku wyznaczonym przez Free Cinema, wykształciło konwencję realizmu społecznego, stanowiącącego dziś nadal żywą formułę mó-

⁵ W filmie *Z soboty na niedzielę* pojawia się scena przypominająca produkcje neorealistyczne. Mężczyzna wybija szybę w zakładzie pogrzebowym, bo chce ukraść wazon na grób matki. Desperacja mężczyzny, osaczenie przez zbiegowisko, ale także akt obrony ze strony głównego bohatera, Arthura, przypominają zarówno sceny ze *Złodziei rowerów*, jak i postawę Jimmy’ego z *Miłości i gniewu*, broniącego straganiarza, pana Kapoora. Całe dramatyczne wydarzenie Arthur komentuje słowami: „żyjemy w dżungli”.

⁶ Metaforą kolonializmu w *Miłości i gniewie* jest postać ojca Alison, dawnego pułkownika. Jimmy swoją niechęć do kolonialnej postawy Anglików podkreśla wielokrotnie, m.in. oglądając w kinie film o walkach w Indiach (niektórzy badacze sugerują, że jest to *Gunga Din* w reżyserii George’a Stevensa z 1939, inni że film jest w stylu sagi Zoltana Kordy; por. John C. Tibbetts, *Breaking the Proscenium... [w:] The Cinema of Tony Richardson: Essays and Interviews*, pod red. Jamesa M. Welsha, Johna C. Tibbettsa, State University of New York Press, Albany 1999, s. 68) oraz broniąc pana Kapoora, Hindu-sa, który jest wyraźnie dyskryminowany przez kontrolującego całe targowisko komisarza Hursta.

⁷ Dotyczy to sceny w *Darling*, filmie, który teoretycznie ucieka już od społecznego zaangażowania.

⁸ Rafał Marszałek, *Nowy film angielski*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1968, s. 37.

wienia w kinie o problemach społecznych. Nowa Fala w dużej mierze skodyfikowała tę konwencję, wyznaczyła jej niezbywalne elementy, ale z pewnością nie zahamowała w ten sposób rozwoju brytyjskiego filmu⁹.

Właśnie poruszane kwestie społeczne najbardziej odróżniają brytyjską Nową Falę od *nouvelle vague*. Zwracał na to uwagę Lindsay Anderson, widząc w tym niebezpieczeństwo zbytłego zatopienia się w sprawach społecznych:

Styl tych filmów [brytyjskiej Nowej Fali – A.Ś.] stał się luźniejszy w bardzo zdrowy sposób, z naciskiem na inne aspekty niż w filmach francuskich. Pierwszym osiągnięciem było otwarcie nowych obszarów zarówno dla tematów, jak i tła społecznego, na którym były one umieszczone. To duży postęp – właściwie konieczny. Ale może być też ograniczający, jeśli robimy filmy, skupiając się na projektach o ludziach z klasy robotniczej, na których patrzymy obiektywnie, jak okiem dokumentalisty. (Albo, co gorsze, socjologa)¹⁰.

Począwszy od akcentu, sposobu ubierania się, wyboru aktorów (dzielących z bohaterami robotnicze pochodzenie), poprzez nowy typ aktorstwa (wtapiającego się w tło społeczne i czerpiącego z indywidualnego doświadczenia), aż do naturalnych lokalizacji i bieżących problemów społecznych – wszystko służy społecznemu realizmowi, rozumianemu jednak w kinie Nowej Fali nad wyraz oryginalnie.

2. Dokument

2.1. Inspiracje

Brytyjska Nowa Fala wielokrotnie czerpała z osiągnięć kina dokumentalnego. Inspiracją stały się dla niej produkcje świadomie przekraczające styl *stricte* informacyjny, zwykle utożsamiany z filmem faktu. Próby realistycznej dokumentacji życia klasy robotniczej można odnaleźć już w obrazach z roku 1930 – u Johna Griersona, Paula Rothy, Harry'ego Watta i Basila Wrighta. Później, w serii wojennych dokumentów, zawierających materiały dramatyzowane, Humphrey Jennings poetycko zaczął opowiadać o losie ludzi żyjących poza Londynem. Wyidealizowany portret szczęśliwych i pracowitych robotników z dokumentów lat 30. został zakwestionowany przez Jenningsa i – jak pisze Ian Aitken – poddany urealnieniu. Tym samym stanął w sprzeczności z kinem Griersona, który preferował idealistyczne wizerunki ludzi pracy¹¹. U Jenningsa obraz klasy robotniczej, mimo poetyzacji i estetyzacji, pozostawał na wskroś realistyczny i służył poszukiwaniu piękna w brzydocie oraz zwykłości. Jego tropem podążyło Free Cinema, które, od połowy

⁹ Karolina Kosińska, *Kino Młodych Gniewnych*, op. cit., s. 182.

¹⁰ Lindsay Anderson, *Sport, Life and Art*, „Films and Filming” 1963, nr 5, s. 16–17.

¹¹ Na podstawie artykułu: David Hanley, *The British New Wave and Its Sources*, „Off Screen”, vol. 15, 2011, nr 6, <http://offscreen.com/view/british_new_wave> [dostęp: 26 września 2015].

lat 50. eksperymentując z lekkimi kamerami i naturalnym plenerem, zwróciło się ku zagadnieniom klasy robotniczej i słabnącemu podziałowi klasowemu. Z tego zaczęła korzystać brytyjska Nowa Fala, dodając do obrazów znanych z Free Cinema szczere mówienie o kwestii seksu i płci oraz skupiając się na – o czym pisze David Hanley – młodych przedstawicielach klasy robotniczej, ich frustracji i postawach politycznych¹².

2.2. John Grierson

Jeffrey Richards zwraca uwagę na to, że filmy Johna Griersona¹³ łączyła z Free Cinema oraz brytyjską Nową Falą perspektywa klasy średniej¹⁴, romantyzująca obraz robotników, których życie starała się oddać w realistycznej estetyce, z wiarą w naturalną lokalizację, odrzucając sztuczność studia filmowego¹⁵. Grierson – o czym wspominał Walter Lassally – krytykował posunięcia Free Cinema, a ich działania nazywał zabawami dzieci¹⁶.

Twórcy brytyjskiej Nowej Fali oscylowali pomiędzy pochwałą a niezgodą wobec postawy autora *Poławiaczy śledzi*. Anderson pisał:

Kiedy John Grierson pierwszy dał definicję filmu dokumentalnego, nazwał go twórczą interpretacją rzeczywistości. Innymi słowy, jedyną istotną różnicą między filmem dokumentalnym a fabularnym jest to, że w filmie dokumentalnym posługujemy się „rzeczywistym”

¹² Ibidem.

¹³ John Grierson – twórca brytyjskiej szkoły dokumentu lat 20. i 30. Do roku 1933 kierował działem filmowym Empire Marketing Board, gdzie zrealizował film *Drifters (Poławiacze śledzi)*. Nawiązał także współpracę z General Post Office (GPO), gdzie stanął na czele zespołu filmowców, w którego skład wchodził m.in.: Humphrey Jennings, Paul Rotha, Alberto Cavalcanti. W GPO Film Unit powstały, pod nadzorem Griersona, takie filmy, jak: *Song of Ceylon (Pieśń Cejlonu)* czy *Night Mail (Nocna poczta)*. Po opuszczeniu GPO Grierson współpracował z kanadyjskim ministerstwem filmu (National Film Board of Canada). Po powrocie do Anglii pracował w telewizji, jednak po latach powrócił do Kanady, by podjąć pracę jako wykładowca na uniwersytecie. Wyreżyserował tylko jeden film – *Poławiacze śledzi* (nie ukończył filmu *Port of London*), jednak miał on decydujący wpływ na rozwój brytyjskiej szkoły dokumentu. Jego styl cechowały socjologiczne spojrzenie na społeczne problemy oraz przywołanie perspektywy klasy robotniczej, którą uszlachetniała praca i afirmacja życia. Więcej o Griersonie w: *Encyklopedia kina*, pod red. Tadeusza Lubelskiego, Biały Kruk, Kraków 2010, s. 379–380, oraz w rozdziale *Film dokumentalny okresu klasycznego* autorstwa Mirosława Przyłipiaka [w:] *Historia kina*, t. 2, pod red. Tadeusza Lubelskiego, Iwony Sowińskiej, Rafała Syski, Universitas, Kraków 2011, s. 482–486.

¹⁴ Kwestia perspektywy klasy średniej w filmach nowofalowych została poruszona we wstępie.

¹⁵ Jeffrey Richards, *Films and British National Identity. From Dickens to “Dad’s Army”*, Manchester University Press, Manchester 1997, s. 148.

¹⁶ Walter Lassally twierdził, że w tamtych czasach filmy dokumentalne stanowiły dobrze prosperujący biznes. Produkowały je The Post Office, Shell Film Unit, Ford. Miało to oczywiście swoją ciemną stronę: aby wyprodukować film, trzeba było bronić swojej wizji przed dyrektorami studia. Na podstawie materiałów zamieszczonych na stronie BFI: <<http://explore.bfi.org.uk/4e674f2c0adb>> [dostęp: 22 marca 2001].

materiałem, nie wymyślonymi sytuacjami i aktorami grającymi swoje role, ale materiał rzeczywisty trzeba jeszcze zinterpretować, poddać twórczemu opracowaniu – inaczej pozostanie nam tylko dziennikarstwo. Jeżeli zaś mamy interpretować, musimy mieć własne określone stanowisko, własne przekonania i skalę wartości. I właśnie w świetle mojej wiary w wartości humanistyczne starałem się zrobić film z targu w Covent Garden¹⁷.

Reżyser *Sportowego życia* uważał, że Grierson, mimo swoich deklaracji dotyczących interpretacji rzeczywistości, niewystarczająco skupiał się na jej estetyzacji. Nie mógł zrozumieć postawy dokumentalisty, który uważał, że „filmy dokumentalne nie powinny zajmować się estetyką”¹⁸.

Film *Poławiacze śledzi*, mimo swoich impresjonistycznych cech, przede wszystkim szczegółowo badał relacje pomiędzy rybakami a przyrodą. Treść dominowała nad formą. Dokument skupiał się na aktywności klasy robotniczej i zdecydowanie negował fakt traktowania pracy jako towaru zdegradowanego przez siły rynkowe. Filmy Griersona nie były marksistowskie, ale wyraźnie skłaniały się ku lewicowym poglądom, które zmieniały perspektywę patrzenia na klasę robotniczą¹⁹. Twórca *Poławiaczy śledzi* starał się oddać dynamikę spraw społecznych, co często zahaczało o wyrazisty (z dzisiejszej perspektywy – nieco sztuczny) dydaktyzm. Pisał o tym w latach 60. Rafał Marszałek:

Bliskie współczesnym tendencjom było i to, że „szkoła Griersona” zakładała określoną dynamikę życia społecznego, że uświadamiała sobie istotność przemian cywilizacyjnych, że odważyła się wbrew tradycyjnym nawykom powiedzieć, iż „podstawowym problemem dzisiejszej edukacji jest niewątpliwie problem zrozumienia technologicznego świata, w którym żyjemy, toteż każda siła, która kieruje jego rozwojem, spełnia ważne zadania”. Oddzielone od swojej dydaktycznej okazjonalnej formuły, filmy te prezentowały treści uniwersalnie żywotne i wykraczające poza formalne ramy oświatowości²⁰.

2.3. Humphrey Jennings

Humphrey Jennings²¹ był prekursorem i mentorem twórców Free Cinema. Przez Andersona został nazwany jedynym prawdziwym poetą kina. Jego dzieła z lat 1941–1945 opowiadały o przeżywaniu wojny przez angielskie społeczeństwo. Li-

¹⁷ Cyt. za: Rafał Marszałek, *Nowy film angielski*, op. cit., s. 19.

¹⁸ Na podstawie bloga: <http://blogs.warwick.ac.uk/michaelwalford/entry/john_grierson/> [dostęp: 26 września 2015].

¹⁹ Rozważania za Ianem Aitkenem, na podstawie bloga: <http://blogs.warwick.ac.uk/michaelwalford/entry/john_grierson/> [dostęp: 26 września 2015].

²⁰ Rafał Marszałek, *Nowy film angielski*, op. cit., s. 11.

²¹ Humphrey Jennings w roku 1934 dołączył do GPO Film Unit, prowadzonej w tamtym czasie przez Johna Griersona, do czego podobno zmotywowało go nie tyle zainteresowanie filmem, ile kwestie finansowe – potrzebował stałego dochodu po narodzinach pierwszej córki. Jego relacje z kolegami z pracy, którzy postrzegali go jako dyletanta, były trudne, jednak udało mu się zaprzyjaźnić z Albertem Cavalcantim. W roku 1936, we współpracy z André Bretonem, Rolandem Penrose'em i Her-

sten to Britain i *Fires Were Started* pokazywały wydarzenia wojenne poprzez pryzmat życia społecznego, w którym nie było „sztucznego” bohaterstwa, lecz heroizm codzienności. Poetycki klimat, wyróżniający filmy Jenningsa, bazował na obserwacji ukazującej ludzi poprzez ich zwykłe czynności. Reżyser wydobyl z dokumentalnego tworzywa piękno zwyczajności, o czym żywiłowo pisał Anderson, zwracając uwagę na „[...] jego szacunek dla indywidualności, niezależność od przesądów klasowych, niezdolność do poklepywania po ramieniu, czy też do zwykłego «posługiwania się» ludźmi w filmach. Ludzie dla Jenningsa są ostatecznym celem samym w sobie”²².

Styl Jenningsa zapowiadał odnowę języka filmowego dokumentu. Rafał Marszałek napisał:

Pokazując wydarzenia wojenne poprzez pryzmat społecznego, ogólnonarodowego wysiłku, w którym nie ma bohaterstwa na pokaz, a jest heroizm dnia codziennego; poprzez realistyczny rysunek pracy niby wciąż takiej samej, a w istocie skoncentrowanej przeciw wrogowi. Jennings nie ucieka się do konwencji fabularnej dlatego, że chodzi mu o ukazanie mnogości cech osobowych, takich jak wytrwałość, upór, poświęcenie, a na tym tle określenie swoistości postaw społecznych wobec wojny. Poetycki klimat, wyróżniający filmy Jenningsa, nie ma w sobie nic z retoryki; jego różnorodna obserwacja, ukazująca ludzi poprzez gesty, spojrzenia, detale, nie chce być sentymentalną idealizacją. Jennings wydobyl z kronikalnego tworzywa moment zwykłości, zasługujący na uwagę filmowca – nadał tej zwykłości artystyczny walor²³.

Jenningsa najbardziej interesowało codzienne życie Brytyjczyków w czasach konfliktu, poetyckie ujęcie codzienności (w tym filmy brytyjskiej Nowej Fali bardziej przypominały twórczość Jenningsa niż Griersona). Jego dokumenty były propagandowe, ale ich koncepcja nie sprowadzała się do głośnego wykrzyknienia agitacyjnych haseł, dominował w nich cichy szept: to są nasi chłopcy na służbie,

bertem Readem, Jennings pomagał w organizowaniu Wystawy Surrealistów w Londynie. W roku 1940 GPO Film Unit został przemianowany na Crown Film Unit i stał się ramieniem Ministerstwa Informacji, odpowiedzialnym za tworzenie filmów propagandowych. Jedynym filmem długometrażowym, który Jennings nakręcił w ramach Crown Film Unit, był 70-minutowy *Wybuchły pożary* (*Fires Were Started*) z roku 1943, ukazujący pracę londyńskich strażaków. W filmie, który stanowi klasykę gatunku, zacierały się granice pomiędzy tym, co fabularne, a tym, co dokumentalne. Inne filmy Jenningsa to głównie krótkie metraże, patriotyczne i oddziałujące na brytyjską wrażliwość: *Spare Time* (1939), *London Can Take It!* (1940), *Words for Battle* (1941), *A Diary for Timothy* (z narracją autorstwa E.M. Forstera, 1945), *The Dim Little Island* (1948) oraz *Family Portrait* (jego ostatni ukończony film, opowiadający o Festiwalu Brytanii, 1950). Najśłynniejszy krótkometrażowy film Jenningsa to *Listen to Britain* (1942), współreżyserowany ze Stewartem McAllisterem. Jennings zmarł na wyspie Poros w Grecji po upadku z klifu podczas szukania lokalizacji dla filmu na temat powojennej europejskiej opieki zdrowotnej. Został pochowany w Atenach. Więcej o Jenningsie w: *Encyklopedia kina*, op. cit., s. 466, oraz w rozdziale *Film dokumentalny okresu klasycznego* autorstwa Mirosława Przylipiaka w: *Historia kina*, t. 2, op. cit., s. 496–500.

²² Cyt. za: Helena Opoczyńska, *Free Cinema*, „Kwartalnik Filmowy” 1958, nr 1 (29), s. 48.

²³ Rafał Marszałek, *Nowy film angielski*, op. cit., s. 12.

nasze dziewczęta w fabrykach, obywatele służący w cywilu, pacjenci szpitali²⁴. Wszyscy odgrywają istotną rolę bycia dobrymi ludźmi, którzy robią, co do nich należy. U Jenningsa nie ma walki klas, ponieważ każdy jest na swoim miejscu. Wszyscy są ważni i wartościowi.

W artykule *Only Connect: some aspects of the work of Humphrey Jennings*, który ukazał się w „Sight and Sound” wiosną 1954 roku, Anderson stwierdził, że dokumentalistę bardziej interesowała delikatność i czułość niż satyra²⁵, a jego wyrazisty styl bazował na oryginalnym połączeniu obrazu i dźwięku, który ewoluował wraz z warsztatem reżysera. We wczesnych filmach Jenningsa pojawia się komentarz, w niektórych przypadkach propagandowy, w innych – zdaniem Andersona – „służalczy”, ale „przyzwoity”. Jednak komentarze zza kadru wstrzymują i blokują postęp filmu. Obrazy dobrane są tak trafnie, a montaż jest tak jasny, że komentarz – zdaniem reżysera *Sportowego życia* – okazuje się zbędny. W rezultacie ma się wrażenie przeładowania, szczególnie jeśli wziąć pod uwagę późniejsze osiągnięcia Jenningsa. Mimo dobrze dobranego materiału i trafnego montażu nie zachodzi synergia – poetycka całość, która byłaby wspanialsza od jej pojedynczych elementów. Dopiero – jak pisze Anderson – pojawienie się ostatniej sceny *The Heart of Britain* (inny tytuł: *This is England*) daje wyraz pełnemu stylowi reżysera. Występ chóru z Huddersfield – gospodynie domowe, ubrani na czarno robotnicy oraz młynarze intonują *Alleluja*. Ich śpiew wybrzmiewa na tle pejzaży i imponujących budynków, a następnie fabryki bombowców. Te kontrastujące obrazy przenikają się, muzyka jest coraz głośniejsza, dołącza do niej ryk silników i startujące bombowce. Scena, zdaniem Andersona, nie jest długa (niestety zakłócona przez niefortunne komentarze lektora), jednak efekt pozostaje niezwykły, a implikacje oczywiste. Jennings odnalazł w tych ujęciach swój styl²⁶.

Andersona zachwycił także film *Listen to Britain*, w którym zdjęcia były stylistycznym triumfem Jenningsa i montażysty oraz współreżysera Stewarta McAlistera. Entuzjazm Andersona podzielał Karel Reisz, mówiąc, że styl Jenningsa wynikał ze szczególnej obserwacji, a nie z próby rekonstrukcji idei. *Listen to Britain* połączyło obserwację z poetycką intencją zastępującą kontekst informacyjny. Właśnie w tym Reisz upatrywał wszelkich inspiracji kinem Jenningsa²⁷. Dokument obfitował w niezwykle i sugestywne obrazy, swobodnie powiązane i uzupełniane kontrastującymi dźwiękami. Mimo to – jak twierdził Anderson – nie forma decydowała o jego niezwykłości, lecz postawa wrażliwości na los ludzi. Świeże i pełne

²⁴ Na podstawie bloga: <http://blogs.warwick.ac.uk/michaelwalford/entry/humphrey_jennings/>.

²⁵ Na podstawie artykułu Lindsaya Andersona *Only Connect: Some Aspects of the Work of Humphrey Jennings* („Sight and Sound” 1953, vol. 23, 1953, nr 4, dostępny w Internecie: <http://blogs.warwick.ac.uk/michaelwalford/entry/only_connect_some/> [dostęp: 20 września 2015]).

²⁶ Na podstawie artykułu Lindsaya Andersona *Only Connect*, op. cit.

²⁷ Na podstawie materiałów BFI [online], <<http://explore.bfi.org.uk/4e674f2c0cadb>> [dostęp: 22 marca 2010].

miłości spojrzenie Jennings kierował na kanadyjskich żołnierzy, umilających muzyką podróż pociągiem; na pracownicę fabryki śpiewającą *Yes, my Darling Daughter*, na zatłoczoną Ballroom Blackpool Tower; albo piękną i smutną twarz kobiety, która wykonywała *The Ash Grove* na fortepianie w pogotowiu ratunkowym. Emocje mogły być bezbłędnie przekazane dzięki użyciu kamery filmowej, tak samo jak za pomocą pióra lub pędzla. Jennings – zdaniem Andersona – swoim stylem odmienił krajobraz ówczesnej Anglii, a przemianę nagrał na taśmie filmowej²⁸.



Listen to Britain, Miłość i gniew, Smak miodu



Listen to Britain, Smak miodu, Rodzaj miłości

Obrazy codzienności (życie ulicy i wolny czas spędzany w klubach) obecne w filmie Jenningsa znalazły swoje odpowiedniki w kinie Nowej Fali

Z wielkim entuzjazmem Anderson mówił też o *Dzienniku dla Tymoteusza* (*A Diary for Timothy*), zrobionym z olśniewającą wirtuozerią, łączącą szczegół ze szczegółem, za pomocą uderzającej intensywności obrazu, dźwięku, muzyki i komentarza. Tragedie narodowe i osobiste dramaty przeplatały się w filmie ze sobą, a obrazy zestawiano na zasadzie oryginalnych skojarzeń: górnik doznaje kontuzji w wyniku upadku na hałdę węgla, pilot myśliwca wraca do swojej jednostki, porażka w Arnhem, Myra Hess gra Beethovena w National Gallery, bomby spadają na Niemcy, a Timothy ziewa w swoim łóżeczku. Takie pozornie przypadkowe zestawienie różnych obrazów – zdaniem Andersona – w kinie może oznaczać wszystko albo nic. Reżyser w manifestie *Bacznosc! Bacznosc!* pisał:

Minęło też ponad dziesięć lat, odkąd Humphrey Jennings w filmie zrealizowanym na zamówienie rządowe ukazał powiązania między życiem farmera i kolejjarza, pilota RAF-u,

²⁸ Na podstawie artykułu Lindsaya Andersona *Only Connect*, op. cit.

górnika i dziecka o imieniu Timothy. Dziś jest to film równie piękny jak wtedy, ale zabarwia go smutek, zadawane w nim pytania o przyszłość nie doczekały się bowiem spodziewanych odpowiedzi²⁹.

Trudności w analizowaniu *Dziennika dla Tymoteusza* wiązały się z koniecznością uwolnienia w pamięci i wyobraźni widza poszczególnych obrazów i dźwięków, które stale nakładały się na siebie i mieszały ze sobą. Film charakteryzowała oryginalna konstrukcja, która wprowadzała różnorodne implikacje obrazu i tym samym nie pozwalała skupić się na jednej refleksji. Wrażenia, których doznawał widz w trakcie seansu – według Andersona – pozostawały niezapomniane, nie tylko przez ich wizualną jakość, ale także przez kameralność i czułą obserwację ludzi – oddaną w koncentracji na gościu, szczególnie stroju i zachowaniu, które odróżniają wszystkich ludzi. Wśród największych zalet kina Jenningsa warto wymienić szacunek dla człowieka, wolność od zahamowań wobec świadomości klasowej oraz unikanie protekcyjności wobec tych, o losach których się opowiada³⁰.



Kadry z filmów *Dziennik dla Tymoteusza* oraz *Rodzaj miłości*

2.4. Free Cinema

Free Cinema³¹ nie było jednolitym ruchem³², a raczej pomysłem, który został zapisany w kilku zdaniach najbardziej lakonicznego manifestu kina:

²⁹ Lindsay Anderson, *Bacność! Bacność!*, op. cit., s. 129.

³⁰ Więcej w: Lindsay Anderson, *Only Connect*, op. cit.

³¹ O Free Cinema pisał Michał Oleszczyk, *Free Cinema. 50 Lat*, „Kino” 2007, nr 11, s. 40–41.

³² Choć bardziej spełniało te warunki niż brytyjska Nowa Fala, która została usankcjonowana przez krytyków. Ponoć termin Free Cinema ukuł sam Lindsay Anderson, który pragnął kina wolnego od komercyjnych i propagandowych konotacji. Por. Robert Shail, *Tony Richardson*, Manchester University Press, Manchester, New York 2012, s. 15.

These films were not made together; nor with the idea of showing them together. But when they came together, we felt they had an attitude in common. Implicit in this attitude is a belief in freedom, in the importance of people and the significance of the everyday.

As filmmakers we believe that

No film can be too personal.

*The image speaks. Sound amplifies and comments.
Size is irrelevant. Perfection is not an aim.*

An attitude means a style. A style means an attitude.

Lorenza Mazzetti

Lindsay Anderson

Karel Reisz

Tony Richardson³³

Jako filmowcy wierzymy, że nie ma filmu, który mógł być zbyt osobisty. Obraz mówi. Dźwięk wzbogaca go i komentuje. Długość³⁴ filmu jest bez znaczenia. Doskonałość nie jest naszym celem. Postawa wyznacza styl. Styl wyznacza postawę³⁵.

Lorenza Mazzetti wspomina, że manifest pisała wraz z Lindsayem Anderso-
nem w Soup Kitchen, gdzie pracowała jako kelnerka. Między kolejnymi zamówieniami tworzyła niezwykłą i bardzo intymną deklarację nowego kina. Po latach Karel Reisz stwierdził, że rozumienie manifestu było bardzo proste. Styl nie był kwestią ustawienia kamery czy wymyślnych technik, ale ekspresją, wiernym wyrażeniem konkretnej opinii³⁶. Walter Lassally dodawał:

Należało pamiętać o tym, że to było krótko po wynalezieniu CinemaScope, który powstał w roku 1953 i 1954. Ludzie ekscytowali się szerokim ekranem, stąd fragment, że rozmiar filmu jest bez znaczenia. Drugi fragment: „Obraz mówi. Dźwięk wzbogaca go i komentuje” – operatorzy dźwięku nie cierpieli go przez co najmniej 20 kolejnych lat³⁷.

Free Cinema było cyklicznym festiwalem, który proponował projekcje filmów prezentujących podobny sposób widzenia rzeczywistości i interpretowania jej przy

³³ Manifest rozpoczynający Free Cinema, program projekcji oraz fragmenty tekstu informującego o zakończeniu projektu cytuję na podstawie książeczki z DVD *Free Cinema*, wydanej przez BFI w roku 2006.

³⁴ Być może tłumaczenie „rozmiar” byłoby odpowiedniejsze.

³⁵ Przekład za: Helena Opoczyńska, op. cit., s. 48.

³⁶ Na podstawie materiałów BFI [online], <<http://explore.bfi.org.uk/4e674f2cocadb>> [dostęp: 22 marca 2010].

³⁷ Ibidem.

użyciu kamery. Często pomijany w publikacjach jest fakt, że program festiwalu obejmował nie tylko kino brytyjskie. Prześledzenie zamieszczonego poniżej harmonogramu kinowych spotkań pokazuje, że projekty z Wielkiej Brytanii, Francji, USA i Polski łączył wspólny mianownik poszukiwania nowej prawdy o codzienności. Poza dokumentami pokazano także filmy fabularne. Etiuda Lorenzy Mazzetti, krótkometrażówka François Truffaut czy głośny debiut Claude'a Chabrola *Piękny Serge* dowodzą, że wśród propozycji Free Cinema nie zabrakło projektów fabularnych.

Program:

Free Cinema 1 (5–8 lutego 1956)

Kraina marzeń (*O Dreamland*, reż. Lindsay Anderson, Wielka Brytania, 1953, 12 min.)

Mama nie pozwala (*Momma Don't Allow*, reż. Karel Reisz/Tony Richardson, Wielka Brytania, 1956, 22 min.)

Razem (*Together*, reż. Lorenza Mazzetti, Wielka Brytania, 1956, 52 min.)

Free Cinema 2 (9–12 września 1956)

On the Bowery (reż. Lionel Ragasin, USA, 1955, 65 min.)

Neighbours (reż. Norman McLaren, Kanada, 1952, 8 min.)

Le Sang des Bêtes (reż. Georges Franju, France, 1948, 20 min.)

Free Cinema 3 "Look at Britain" (25–29 maja 1957)

Hale targowe w Londynie (*Everyday Except Christmas*, reż. Lindsay Anderson, Wielka Brytania, 1957, 40 min.)

Nice Time (reż. Alain Tanner/Claude Goretta, Wielka Brytania, 1957, 17 min.)

Wakefield Express (reż. Lindsay Anderson, Wielka Brytania, 1952, 30 min.)

The Singing Street (reż. Norton Park Group/Nigel McIsaac, Wielka Brytania, 1952, 18 min.)

Free Cinema 4 "Polish Voices" (3–6 września 1958)

Dom (reż. Jan Lenica, Polska, 1958, 12 min.)

Dwaj ludzie z szafą (reż. Roman Polański, Polska, 1957, 15 min.)

Gdzie diabeł mówi dobranoc (reż. Kazimierz Karabasz, Polska, 1956, 11 min.)

Paragraf Zero (reż. Włodzimierz Borowik, Polska, 1956, 17 min.)

Dom starych kobiet (reż. Jan Łomnicki, Polska, 1957, 9 min.)

Był sobie raz... (reż. Walerian Borowczyk, Polska, 1957, 9 min.)

Free Cinema 5 "French Renewal" (7–9 września 1958)

Lobuzy (*Les Mistons*, reż. François Truffaut, Francja, 1957, 28 min.)

Piękny Serge (*Le Beau Serge*, reż. Claude Chabrol, Francja, 1958, 97 min.)

Free Cinema 6 "The Last Free Cinema" (18–22 marca 1959)

We Are the Lambeth Boys (reż. Karel Reisz, Wielka Brytania, 1959, 52 min.)

Enginemen (reż. Michael Grigsby, Wielka Brytania, 1959, 21 min.)

Refuge England (reż. Robert Vas, Wielka Brytania, 1959, 27 min.)

Food for a Blush (reż. Elizabeth Russell, Wielka Brytania, 1955, 30 min.)

Dokumentalizm (większości z wymienionych) filmów określił artystyczny kształt nadchodzącego kina fabularnego. Free Cinema i Nową Falę połączyło wyjście z kamerą na ulicę, pokazanie zwykłego dnia, sympatia dla ludzi pracy, zainteresowanie życiem młodzieży. W tych filmach nie było jeszcze postawy buntowniczej, która pojawiła się w projektach Nowej Fali. Rafał Marszałek komentował:

Tak jak ruch Free Cinema zaszczerpił nowemu kinu wrażliwość na empirię społeczną, na konkret bogaty ukrytymi znaczeniami – a więc wyznaczył teren i metodę obserwacji, tak literatura „młodych gniewnych” „zaprojektowała” filmowego bohatera – błądzącego, nie-pogodzonego ze światem, dochodzącego najpierw swoich praw, a później sensu swoich roszczeń; bohatera poszukującego szczęścia³⁸.

Projektowi Free Cinema patronował British Film Institute, skupiający krytyków i reżyserów (Lindsaya Andersona, Karela Reisza) oraz teoretyków kina (Davida Robinsona i Paddy’ego Whannela). Kolejne seanse filmowe odbywały się w National Film Theatre, należącym do BFI. Free Cinema charakteryzowała duża charyzma twórców, którzy byli fanami kina (jak francuscy nowofalowcy), studentami szkół artystycznych (malarka Lorenza Mazzetti) czy ludźmi pióra (Karel Reisz³⁹, Walter Lassally, Lindsay Anderson). Podążając śladami Griersona i Jenningsa, Free Cinema starało się opisać życie zwykłych ludzi, ich codzienność, za scenerię wybierając ulice East Endu, zaśmiecone nadbrzeża Tamizy, duszne sale klubów jazzowych. Pierwszy, trzeci i szósty zestaw filmów objął projekty brytyjskie, wśród nich kilka stanowiło szczególną inspirację dla nadchodzącego kina nowofalowego.

Kraję marzeń (O Dreamland) Lindsay Anderson sfinansował z własnych środków. Film charakteryzowała epizodyczna narracja i ostry kontrpunkt dźwiękowy. Reportażowy materiał, za sprawą niezwykłych umiejętności reżysera, zamienił się w komentarz dotyczący życia robotników uwiedzionych kulturą masową. Miejsce akcji – modna, letniskowa miejscowość Brighton – przyciągało gapiów zainteresowanych wesołym miasteczkiem, w którym główną atrakcją była wystawa maszyn do torturowania. Zdaniem Konrada Klejsy, dokument Andersona prezentował „krytyczną analizę sposobów spędzania wolnego czasu przez klasę robotniczą”⁴⁰ (czego, *notabene*, kontynuację można odnaleźć w *Sportowym życiu*):

³⁸ Rafał Marszałek, *Nowy film angielski*, op. cit., s. 24.

³⁹ Autor książki o montażu filmowym. W mojej publikacji wielokrotnie będę odwoływać się do tego podręcznika, który w polskim wydaniu łączy część Reisza i Millara. Karel Reisz, Gavin Millar, *Technika montażu filmowego*, przeł. Rafał Mączyński, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2015.

⁴⁰ Konrad Klejsa, *Lindsay Anderson: rozczarowanie idealisty, rozterki cynika* [w:] *Autorzy kina europejskiego II*, pod red. Alicji Helman i Andrzeja Pitrusa, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2005, s. 14.

[...] w *O Dreamland* kultura popularna jawi się jako mechanizm ostrzegający przed ideologicznym nieposłuszeństwem (zwiedzający gabinet figur woskowych oglądają m.in. stracenie Rosenbergów oraz spalenie Joanny d'Arc) i maskujący ekonomiczną stratyfikację społeczeństwa (nieprzypadkowo film otwiera ujęcie szofera polerującego elegancką limuzynę). Ironia charakterystyczna dla „dojrzałego Andersona” jest widoczna już w *Krainie marzeń*; w zwięzłym komentarzu spuentował ją Lambert: „jeśli rzeczywiście jest to tytułowa *Kraina marzeń* – to jakim koszmarem musi być prawdziwe życie?”⁴¹.

W *Smaku miodu* Tony'ego Richardsona pojawiają się ujęcia podobne do obrazów z *Krainy marzeń*. Bohaterka filmu, Jo, wraz z matką ciągle zmienia miejsca zamieszkania i życia. Dziewczyna, ignorowana przez matkę, szuka miłości w ramionach marynarza. Zachodzi w ciążę, co staje się momentem przełomowym w jej życiu. W tym czasie postanawia wynająć mieszkanie – dzieli je z młodym homoseksualistą. Trudna relacja dziewczyny z matką znajduje swoje dopełnienie właśnie w scenie parafrazującej ujęcia z *Krainy marzeń*. W parku rozrywki w Blackpool Jo orientuje się, że dla matki ważniejszy od niej stał się nowy kochanek. W tym momencie świat sztuczności i brzydoty, otaczający młodą dziewczynę, okazuje się bardziej prawdziwy niż tępe i nieczułe twarze zwiedzających park. O *Krainie marzeń* w *Smaku miodu* pisze John Hill:

Scena z parku rozrywki w Blackpool w *Smaku miodu* jest właściwie powtórką z *Krainy marzeń* Andersona. Jest tu dokładnie ten sam nacisk położony na poniżający spektakl i jego odstraszącą mieszanekę lubieżności, makabry oraz pseudosztuki (na przykład groteskowy obrazek *Fascynacja* van Gogha, który „obecnie wisi w Luwrze w Paryżu”). Piosenki pop dudniące z głośników („I'm gonna grab it. I'll have it. Why not, why not, why not?”) przerywają akcję i znane są już z innych filmów (piosenka *Baby, baby you're so square* użyta została w scenie z klubu z filmu *Music-hall*, za to *Slip away* i *Grab it* słysząc w *Z soboty na niedzielę*). Tak jak sama kraina marzeń, jej postaci są groteskowe, obżerają się, wtykają swoje głowy w kartonowe wizerunki jaskiniowców, oglądają swoje zniekształcone sylwetki w krzywych lustrach. [W *Smaku miodu* pojawia się też – A.Ś.] praktycznie ukradzione z *Krainy marzeń* zbliżenie na twarz kobiety przechodzącą w wizerunek klauna w szklanej klatce i dźwiękowo połączone ich odrażającym śmiechem⁴².

Wesołe miasteczka i parki rozrywki zawsze stanowiły istotny element kultury brytyjskiej (i szerzej – zachodniej). W latach 50. i 60. w Wielkiej Brytanii stały się nową rozrywką dla mas, które wreszcie było stać na wakacje. Film Michaela Winnera *System* utrwalił w potocznym języku słowo *grockle*⁴³, które nieco pogardliwie opisywało nadmorskich turystów. Bohater filmu porównywał ich (co zostało udostępnione odpowiednio zmontowanymi zdjęciami) do ludzi zachowujących się jak troglodyci.

⁴¹ Ibidem, s. 14–15.

⁴² John Hill, op. cit., s. 153.

⁴³ Więcej na temat etymologii tego słowa można przeczytać na stronie: <<http://www.oxford-dictionaries.com/words/what-is-the-origin-of-the-word-grockle>> [dostęp: 2 lutego 2016].

Uwiedziona kulturą popularną klasa robotnicza w trakcie wakacji i weekendów chciała nie tylko odpocząć nad morzem, ale zobaczyć też coś ekscentrycznego czy oryginalnego (doskonałą ilustracją tego jest miasteczko w *Music-hallu*). Chętnie karmiła się wizerunkami zbrodni, brzydoty i okrucieństwa ubranymi w kiczowaty, rozrywkowy kontekst. Od czasów starożytnych ludzi fascynowało to, co brzydkie, straszne, odrażające, ale pozostające w bezpiecznej odległości od nich (oddzielone trybuną, szkłem, ogrodzeniem). Martin Heidegger mówił, że wszystkie doświadczenia przeżywa się podwójnie: raz jako tragiczne, później jako komiczne. Dramat drugiej wojny światowej zderzony z pozornym dobrobytem lat 50. prowadził Brytyjczyków do krainy marzeń, w której zbrodnia i zło pozostawały w kontrolowanej odległości. Otwarty w roku 2015 park rozrywki Banksy'ego⁴⁴ potwierdza, że formuła przeżywania każdej tragedii w odsłonie komicznej nigdy się nie starzeje.

Kolejny z brytyjskich filmów Free Cinema – *Mama nie pozwala* (*Momma Don't Allow*) Karela Reisa i Tony'ego Richardsona – powstał dzięki wsparciu Funduszu Eksperymentalnej Produkcji (jako grant BFI) i został nakręcony w amatorskich warunkach:

Powstał przez dziewięć sobót w klubie w dzielnicy Wood Green i w jej okolicach. Budżet wyniósł 425 funtów, użyto 16-milimetrowej kamery marki Bolex. Zdjęcia zakończyły się w listopadzie 1955 roku. Bolex nastroczał technicznych trudności młodym filmowcom i ich operatorowi, Walterowi Lassally'emu. Mógł nagrywać 22 sekundy filmu za jednym razem, a dźwięk trzeba było dogrywać oddzielnie ze względu na odgłosy wydawane przez mechanizm kamery. W rezultacie film to właściwie obrazy z niesynchronizowanym tłem dźwiękowym. Lassally wspominał, że aby mieć szersze ujęcia, sceny w klubie kręcił z drabiny⁴⁵.

Reżyserzy podążyli za młodymi bohaterami, którzy w trakcie dnia pracowali w różnych zawodach, a wieczorami odwiedzali kluby jazzowe. Film przynosił odpowiedzi na pytania zatrważonego społeczeństwa. W klubach nie działo się przecież nic strasznego. Zabawowy żywioł pozwalał młodym odreagować napięcia związane z dniem pracy, jednocześnie wyzwalał w nich ducha swobody i wolności. Obserwowany w *Mama nie pozwala* obraz klubów muzycznych został powtórzony w wielu filmach Nowej Fali.

W projektach nowofalowych najbardziej znany był wizerunek klubu, w którym grał Jimmy z *Miłości i gniewu*. Za sprawą dźwięków projektowanych przez Chrisa Barbera (autor muzyki do *Mama nie pozwala* oraz brzmienia trąbki w *Miłości i gniewie*) jazz stał się wyrazistym narzędziem buntu wobec zastanego świata⁴⁶.

⁴⁴ Park Dismaland został otwarty w nieczynnej od lat Tropicanie, Weston-super-Mare, dnia 21 sierpnia 2015.

⁴⁵ Robert Shail, *Tony Richardson*, op. cit., s. 17.

⁴⁶ Więcej na ten temat w rozdziale o kulturze popularnej.



Klubowe życie: *Mama nie pozwala*, *Billy Kłamca*, *Noc po ciężkim dniu*, *Music-hall*

Wśród projektów Free Cinema najwyraźniej za stylem Jenningsa podążyła Lorenza Mazzetti w swojej fabularnej etiudzie *Razem (Together)*⁴⁷. Mówił o tym Walter Lassally:

Oglądam je [filmy Jenningsa – A.Ś.] regularnie, są dla mnie inspiracją, bo są... odpowiednie słowo to „poetyckie”. On był jednym z niewielu, jeżeli nie jedynym filmowcem, którego można nazwać prawdziwym poetą kina. Niektóre filmy z Free Cinema właśnie to łączyło z Jenningsem, szczególnie *Together* jest bardzo poetycki, chociaż trudno zdefiniować to słowo, ale ja je w ten sposób rozumiem – jest bardzo poetycki⁴⁸.

Film opowiadał o codzienności głuchoniemych bohaterów żyjących w brudnych zaułkach East Endu. Kamera rejestrowała kolejne powtarzalne czynności: ranek, drogę do pracy, zadymiony port (przypominający scenerię *Smaku miodu*), relaks w pubie, wyprawę na targ (podobny do tego w *Miłości i gniewie*), powrót brzegiem Tamizy (ponownie jak w *Smaku miodu*). Opowieść kończył okrutny psikus dzieci (paralelne ich wizerunki można odnaleźć we wszystkich filmach Nowej Fali), które przedrzeżniając kalectwo bohaterów, doprowadziły do dramatycznego finału. Akcja *Razem* miała nie tylko służyć obserwacji życia ulicy, ale też uczulić widza (jak w przypadku filmów nowofalowych) na problemy społeczne związane z wykluczeniem i brakiem akceptacji.

Cykliczny festiwal dobiegł końca w roku 1959, przede wszystkim dlatego, że brytyjscy reżyserzy kina dokumentalnego zaczęli pracować nad debiutami fabularnymi. Było to tym bardziej oczywiste, że – jak twierdził Lindsay Anderson – fil-

⁴⁷ W Polsce o filmie Mazzetti pisał Andrzej Kołodyński, *Złączeni losem*, „Magazyn Filmowy” 1968, nr 2, s. 11.

⁴⁸ Na podstawie materiałów BFI, <<http://explore.bfi.org.uk/4e674f2cocadb>> [dostęp: 22 marca 2010].

mowców Free Cinema od początku bardziej interesowało kino fabularne niż dokumentalne⁴⁹. Publikację oznajmiającą koniec Free Cinema charakteryzowały dowcipy i bezpretensjonalność, stale towarzyszące młodemu pokoleniu nowofalowców:

Free Cinema Six
The Last Free Cinema

It is just over three years since we presented our first FREE CINEMA program at the National Film Theatre – as ‘a Challenge to Orthodoxy’.

It made something of a stir. We were called ‘White Hopes’... ‘Rebels’... ‘A serious venture of enormous promise’... Audiences were large and enthusiastic. And, largely, as a result of this favorable response, the thing became a movement. Now it is the sixth of these programs. It is also the last. We have decided that this movement, under this name, has served its purpose. So this is the last FREE CINEMA.

Some will be glad. Others may regret. Ourselves, we feel something of each emotion. The strain of making film in this way, outside the system, is enormous, and cannot be supported indefinitely. It is not just a question of finding the money. Each time, when the films have been made, there is the same battle to be fought, for the right to show our work. As the madman said as he hit his head against the brick wall – “It’s nice when you stop...”

But our feeling is not one of defeat. We have had our victories. FREE CINEMA films have won awards for Britain at Cannes (*Together*, 1956), and Venice (*Nice Time*, special mention; *Every Day Except Christmas*, Grand Prix 1957) and America (*O Dreamland*, First Prize Cleveland Experimental Festival 1957). The programs have been shown, and acclaimed, in Paris and New York; in Italy, Finland, Denmark and Japan; in Moscow and Hampstead. What started, in fact, as a single programme of films has grown into a movement that already has its place in the history books of the cinema. [...]

In making these films, and presenting these programmes, we have tried to make a stand for independent, creative film-making in a world where the pressures of conformism and commercialism are becoming more powerful every day. We will not abandon those convictions, nor attempt to put them into practice. But we feel that this movement, under this particular banner, has done its job. Another year, and FREE CINEMA itself might be just another pigeon-hole. We prefer to end in full career.

And the situation itself is changing. Superficially it may seem for the worst – how many cinemas have closed in the last three years – and how many today are scheduled for transformation into dance halls or skittle alleys? But we do not believe that this is the end of cinema, we prefer to regard it as the death agony of a bad system. And the sooner it dies, the better. Already there are signs of a healthier atmosphere in British features. *Room at the Top* is a beginning; and *Look Back in Anger* is to come. [...]

FREE CINEMA is dead, long live FREE CINEMA!

Lindsay Anderson
John Fletcher
Walter Lassally
Karel Reisz

⁴⁹ Por. John Izod, Karl Magee, Kathryn Hannan, Isabelle Gourdin-Sangouard, Lindsay Anderson. *Cinema authorship*, Manchester University Press, Manchester, New York 2012, s. 61–71.

Minęły już ponad trzy lata od momentu, kiedy w National Film Theatre zaprezentowaliśmy nasz pierwszy program FREE CINEMA jako wyzwanie postawione ortodoksji.

Powstało trochę zamieszania. Mówiono, że jesteśmy nadzieją, buntownikami, „poważnym, wielce obiecującym przedsięwzięciem”. Publiczność była liczna i entuzjastyczna. W dużej mierze dzięki tej pozytywnej reakcji to, co robiliśmy, stało się ruchem. Teraz to już szósty program. Ostatni. Uznaliśmy, że ruch pod tą nazwą spełnił swoje zadanie. Tak więc to już ostatnie FREE CINEMA.

Jedni będą zadowoleni, inni – mogą żałować. My sami czujemy jedno i drugie. Wysiłek tworzenia filmu w taki sposób, poza systemem, jest ogromny i nie może być wspierany bez końca. To nie tylko kwestia zdobycia funduszy. Za każdym razem, gdy film jest już gotowy, trzeba stoczyć tę samą walkę o prawo do wyświetlania go. Jak w tym dowcipie o szaleńcu, który po tym, jak uderzał głową w mur, powiedział: „Jest miło, jak się przestanie...”

Ale nie mamy poczucia porażki. Mieliśmy swoje zwycięstwa. Filmy FREE CINEMA zdobyły nagrody dla Wielkiej Brytanii w Cannes (*Razem*, 1956), Wenecji (*Nice Time*, special mention; *Hale targowe w Londynie*, Grand Prix 1957) i w Ameryce (*Kraina marzeń*, First Prize Cleveland Experimental Festival 1957). Program był pokazywany i doceniony w Paryżu, Nowym Jorku, we Włoszech, w Finlandii, Danii i Japonii, w Moskwie i w Hampstead. To, co na początku było pojedynczym programem filmowym, przerodziło się w ruch, który ma już swoje miejsce w historii kina. [...]

Kręcąc te filmy i prezentując te programy, próbowaliśmy zająć stanowisko w sprawie niezależnego, kreatywnego procesu tworzenia filmów w świecie, gdzie z każdym dniem w siłę rosną konformizm i komercja. Nie porzucimy tych przekonań, ale nie będziemy próbować wprowadzać ich w życie. Jednak wierzymy, że ten ruch pod tą konkretną nazwą wykonał swoje zadanie. Jeszcze jeden rok i nazwa FREE CINEMA stałaby się kolejną szufladką. Wolimy skończyć, będąc u szczytu.

Sytuacja też się zmienia. Z pozoru może się wydawać, że na gorsze – ile kin zostało zamkniętych w ostatnich trzech latach? A ile planuje się zamienić w dyskoteki czy kręgielnie? Nie wierzymy, że to koniec kina, wolimy uważać, że to agonია złego systemu. A im szybciej on umrze, tym lepiej. Już pojawiły się znaki, że nadejdzie zdrowsza atmosfera dla brytyjskich pełnometrażówek. *Miejsce na górze* to początek, a *Miłość i gniew* nadchodzi. [...] Umarło FREE CINEMA, niech żyje FREE CINEMA!

3. Myśl społeczna⁵⁰

Przymiotnik „społeczny” jest najczęściej przywoływanym określeniem w kontekście kina brytyjskiego. Nie da się wskazać jednego i wyłącznego źródła myśli społecznej, która pozostaje tak silnie obecna w kulturze brytyjskiej. Za jej najmocniejszy filar posłużył utylitaryzm i myśl filozoficzna Johna Stuarta Milla (kon-

⁵⁰ Niektóre wnioski prezentowane w tym podrozdziale sformułowałam wcześniej w mojej publikacji o Mike’u Leigh: Anna Śliwińska, *Zmysł realisty. O najnowszej twórczości Mike’a Leigh* [w:] *Pogranicza dokumentu*, pod red. Mikołaja Jazdona, Katarzyny Mąki-Malatyńskiej, Piotra Pławuszczyńskiego, Centrum Kultury „Zamek”, Poznań 2012, s. 187–199.

tynuatora i interpretatora poglądów Jeremy'ego Benthama). Mill pragnął w pełni wolnego społeczeństwa, które będzie składać się z jednostek gotowych poświęcić swoje dobro dla innych:

Każdy, kto pozostaje pod opieką społeczeństwa, winien mu odpłacać za to dobrodziejstwo, a sam fakt życia w gromadzie wymaga, by każdy musiał przestrzegać pewnych prawideł postępowania wobec pozostałych ludzi⁵¹.

Wśród kluczowych „prawideł” Mill wymieniał przede wszystkim nienaruszanie cudzych interesów, pracę oraz ofiarność w działaniu na korzyść i w obronie państwa. Jednak idealistyczna myśl filozofa zawierała rysy, zdradzające niechęć autora do jakiegokolwiek ucisku ze strony władzy oraz (i przede wszystkim) jawną agresję względem klas arystokratycznych, szlachty i bogaczy, których przewagę nad biednymi nazywał oczywistym złem⁵². W tych rozważaniach pobrzmiewają słowa Jimmy'ego z *Miłości i gniewu*: „Jaka doskonała niesprawiedliwość! Niewłaściwi ludzie głodują, niewłaściwi ludzie są kochani, niewłaściwi ludzie giną”. Jego żona zaś powie do swojego ojca: „Czujesz się skrzywdzony, dlatego że wszystko się zmieniło, a Jimmy dlatego że wszystko zostało takie samo. Gdzieś coś jest niedobrze”.

Kontynuatorów koncepcji Milla należy szukać w fabianizmie, którego postulaty legły u podstaw myśli i założeń Partii Pracy (szkocka organizacja powstała w roku 1893, ogólnobrytyjska zaś w 1906). Fabianie postrzegali kwestie społeczne w sposób zdecydowanie bardziej pokojowy i łagodny niż ten, który prezentował Mill. Unikanie niepotrzebnych konfliktów i zapobieganie rewolucji stały się czołowymi założeniami ugrupowania, które w swoim manifestie, napisanym – jak sugeruje Wojciech Lipiński – przez Bernarda Shawa, stwierdzało:

Fabianie stowarzyszą się, by szerzyć [...] reprezentujące ich przekonania i dyskutować ich praktyczne konsekwencje, zakładając: że w obecnych okolicznościach bogactwo nie powinno cieszyć bez poczucia wstydu [...]; że jest obowiązkiem każdego obywatela zaspokajać swe potrzeby własną pracą; [...] że nacjonalizacja ziemi w jakiejś formie jest obowiązkiem publicznym; że pretensje kapitalizmu, jakoby skłaniał do wynalazczości i szerzenia [płynących z tego] korzyści w najuczciwszy osiągalny sposób, zostały zdyskredytowane za sprawą doświadczenia wieku dziewiętnastego; [...] że w obecnym systemie pozostawianie Przemysłowi Narodowemu organizowania przez siebie Konkurencji dało efekty [w postaci] wymuszonych [tym] fałszerstw, nieuczciwych poczyną i nieludzkich stosunków; że [...] Państwo powinno współdziałać z osobami prywatnymi, a specjalnie z rodzicami, w zabezpieczeniu szczęśliwych domów dla dzieci, tak by każde dziecko mogło mieć schronienie przed tyranią lub zaniedbaniami jego naturalnych opiekunów; że [...] obie płci powinny odtąd cieszyć się równymi prawami politycznymi; że oficjalny Rząd nie ma więcej praw do nazwania się Państwem niż smog londyński do nazwania pogodą;

⁵¹ John S. Mill, *Utylitaryzm. O wolności*, przeł. Maria Ossowska i Amelia Kurlandzka, PWN, Warszawa 1959, s. 224.

⁵² John S. Mill, *Autobiografia*, przeł. Mieczysław Szerer, Warszawa 1948, s. 120.

że jesteśmy gotowi raczej stawić czoło Wojnie Domowej niż jeszcze jednemu stuleciu cierpień, jakim jest obecnie⁵³.

Postulaty stawiane przez fabian zostały sprawnie przejęte przez Partię Pracy (zwycięstwo w wyborach w roku 1945) w panującej od lat 30. atmosferze przerażenia faszyzmem i dramatem Hiszpanii (Jimmy z *Miłości i gniewu* nie godzi się z losem ojca, który zmarł po powrocie z wojny w Hiszpanii⁵⁴). Szybko okazało się jednak, że założenia Partii Pracy tylko w pewnym stopniu satysfakcjonują ogół. W praktyce każdy inny wybór łączyłby się z tym, co nieuchronne, czyli nadaniem niepodległości Indiom, wprowadzeniem opieki zdrowotnej oraz ubezpieczeniami socjalnymi, a także nacjonalizacją przemysłu kolejowego i węglowego. Pisał o tym Lindsay Anderson w manifestie *Bacność! Bacność!*:

Mieliśmy swoją rewolucję socjalną; mamy dobry system opieki społecznej; możemy być dumni z naszych osiągnięć technicznych. Jak zatem wytłumaczyć wszechobecność cynizmu, daremność idealizmu i znużenie emocjonalne? Dlaczego tyle młodych głosów brzmi niechętnie i oportunistycznie, zamiast bojowo i zachęcająco?⁵⁵

Wtórował mu Rafał Marszałek, porównując kino francuskiej i brytyjskiej Nowej Fali:

Jeśli z perspektywy czasowej porównujemy te dwa niby pokrewne ruchy, to odkrycie zasadniczych różnic wynika już z samej odmiennej genezy. Podczas gdy młodzi Francuzi spod znaku „Cahiers du Cinéma” walczyli o nowe kino w imię zwykłego *désintéressement* dla twórczości poprzedników, to młodym filmowcom angielskim patronowały ambicje artystyczne, wynikające z aktywnej, twórczej postawy społecznej wyrażonej w zdaniu – „najbardziej istotne jest to, jakiej Anglii – chcemy”. To pragnienie innej Anglii manifestowane jest w sytuacji, która wymaga opozycji nie tylko artystycznej. Anglia roku 1945 wyniosła do władzy politycznej Labour Party. Była to kulminacja fermentu, który trwał w tym kraju od lat trzydziestych. Upaństwowienie niektórych dziedzin gospodarki (kolejnictwo i górnictwo), utworzenie społecznej służby zdrowia, zapobieganie bezrobociu — wszystkie te reformy rządu labourzystowskiego były odbiciem tendencji lewicowej, od dawna rysującej się w angielskim życiu społecznym. Spodziewano się, że Partia Pracy urzeczywistni społeczne ideały lewicy, że zapobiegnie wyzyskowi i komasacji środków produkcji w rękach jednostek, zapobiegnie prymatowi interesów prywatnych nad społecznymi. Rychło jednak okazało się, że są to iluzje: labourzyści obok tych kilku podstawowych reform nie zdziałali niczego, co

⁵³ Cyt. za: Wojciech Lipoński, *Dzieje kultury brytyjskiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003, s. 608.

⁵⁴ Bohater filmowy mówił: „Dwanaście miesięcy patrzyłem, jak mój ojciec umierał. Kiedy miałem dziesięć lat, wrócił z wojny w Hiszpanii. Moja matka myślała tylko o tym, że wyszła za mąż za człowieka, który we wszystkich sprawach stał po niewłaściwej stronie. Może go i żałowała, ale tylko mnie jednemu zależało na nim. Przez długie godziny siedziałem w tym pokoiku. Rozmawiał... wyrzucał z siebie wszystko, co zostało z jego życia, małemu przerażonemu chłopcu, który ledwie rozumiał, co on mówi. Czułem tylko rozpacz i gorycz, słodko-mdłący odór umierającego. Widzisz nauczyłem się wcześniej, co to znaczy być gniewnym i bezradnym”.

⁵⁵ Lindsay Anderson, *Bacność! Bacność!*, op. cit., s. 129.

pchnęłoby społeczeństwo angielskie naprzód. Przeciwnie: z braku inwencji i aktywności, ukrywanych pod hasłami radykalizmu, zrodził się leniwy bezruch i samozadowolenie. Ta właśnie smutna indolencja stała się pierwszym źródłem negatywnej reakcji: przedstawiciele artystycznej i intelektualnej lewicy skierowali swój atak nie przeciw nędzy i drastycznemu wyzyskowi człowieka przez człowieka (czemu Partia Pracy usiłowała zapobiec), ale przeciw anachronizmowi politycznego i społecznego mechanizmu, Anglia wczesnych lat pięćdziesiątych to wielonarodowościowe, znękanе sprzecznosciami imperium, które za wszelką cenę pragnie zachować wczorajsze wielkomocarstwowe uzurpacje. W oczach niefortunnych polityków i sporej części konserwatywnej opinii publicznej ruchy wyzwolenicze w koloniach, dążenie do suwerenności państwowej narodów wchodzących w skład starego imperium nie są przemianami strukturalnymi i historycznie nieuchronnymi, ale faktami incydentalnymi. Stąd klęski ponoszone przez Anglię na forum zewnętrznym i ujawniający się coraz silniej kryzys państwowości opartej na dziewiętnastowiecznych zasadach. Temu zapóźnieniu państwowemu odpowiada stagnacja wewnętrzna⁵⁶.

W kinie Nowej Fali rozsiano informacje dotyczące przeobrażeń sytuacji w kraju. Do najbardziej wyrazistych należą zmiany w dostępności służby zdrowia i edukacji zdrowotnej. Zaniepokojony lekkomyślnością Jo, Geoff ze *Smaku miodu* udaje się do poradni, w której sympatyczna pielęgniarka udziela mu wszelkich informacji na temat ciąży i porodu. Edukacja dotycząca życia seksualnego pojawia się m.in. w *Rodzaju miłości*. Historia młodego małżeństwa (Vica i Ingrid), mieszkającego z zaborczą teściową, a zawartego w wyniku niechcianej ciąży, była doskonałą okazją, by opowiedzieć o problemach społecznych powojennej Anglii. W filmie poruszono, nadal wstydlive, kwestie antykoncepcji oraz pożycia małżeńskiego (Vic w podróż poślubną zabiera ze sobą poradnik informujący o praktykach seksualnych bezpiecznych w okresie ciąży). W *Rodzaju miłości* aluzyjnie pojawią się także inne kwestie społeczne. Matka Ingrid na każdym kroku podkreśla swoją wyższość, a jej mieszczańskie zachowania (charakterystyczne dla klasy średniej) pozwalają pogardzać innymi i nazywać ich „tymi ludźmi” („drożyzna jest wynikiem żądań tych ludzi – górników, kolejarzy, tramwajarzy”).

Mike Leigh powiedział kiedyś, że Anglia jest krajem, w którym kwestie społeczne są głęboko zakorzenione w tradycji, a realizm zawsze będzie wiązany z pojęciem klasy⁵⁷. Jednak klasa społeczna w kulturze brytyjskiej często łączy się – tak jak w twórczości cytowanego reżysera i w teorii Edwarda Palmera Thompsona⁵⁸ – nie ze strukturą czy kategorią, lecz z relacjami międzyludzkimi. Thompson pisze, że klasa istnieje na styku dwóch światów – gdy niektórzy ludzie, w wyniku wspólnych doświadczeń (dziedziczonych lub dzielonych), czują i wyrażają tożsamość swoich interesów między sobą oraz w stosunku do innych ludzi, których interesy

⁵⁶ Rafał Marszałek, *Nowy film angielski*, op. cit., s. 8.

⁵⁷ Mike Leigh: *Interviews*, pod red. Howiego Movshovitza, University Press of Mississippi, Jackson 2000, s. 91.

⁵⁸ Por. Edward P. Thompson, *The Making of the English Working Class*, Penguin Books, London 1991.

są różne od (i zazwyczaj w przeciwieństwie do) ich interesów. Doświadczenie klasy w dużej mierze zależy od stosunków i relacji, w których ludzie rodzą się lub w które wchodzi z własnej woli. Świadomością klasową jest sposób, w jaki te doświadczenia są traktowane w kategoriach kulturowych, takich jak: tradycja, system wartości, idee i formy instytucjonalne.

Podział klasowy (szczególnie zaś wyodrębniana przez badaczy kultury brytyjskiej – klasa pracująca) od lat 50. nie ma już takiego znaczenia, jakie było wyraźnie widoczne w okresie przedwojennym. W czasach Nowej Fali klasa społeczna przyjęła funkcję bardziej iluzoryczną. W kinie można było nadal odnaleźć przykłady podziału na klasę robotniczą i bogatych mieszczan (*Miejsce na górze*), ale coraz częściej zaczynano świadomie łamać te reguły (*Miłość i gniew*) albo zmieniać perspektywę patrzenia, nie zwracając uwagi na kwestie klasowe (*Darling*).

4. Społeczny realizm

4.1. Próby definicji

Kilkakrotnie podejmowano próby zdefiniowania społecznego realizmu w odniesieniu do brytyjskiej Nowej Fali. Kanoniczna w tym względzie pozostaje publikacja Johna Hilla, który ten nurt kina widział w kontekście innych realistycznych filmów tego czasu. Zdaniem badacza, zarówno projekty Free Cinema, jak i Nowej Fali nie odzwierciedlały realnego świata i życia. Mimo odrzucenia konwencjonalności i sztuczności *mise-en-scène* filmów nowofalowych pozostawało niezwykle sugestywne, widać w nim było rękę twórcy, choćby w poetyckiej transformacji tematu⁵⁹.

Gdyby skrupulatnie czytać poglądy badaczy zajmujących się kwestią realizmu, można by stwierdzić, że brytyjska Nowa Fala wcale nie spełnia jej kryteriów (takie filmy, jak *Sposób na kobiety*, *Samotność długodystansowca*, *Billy kłamca* czy *Morgan: przypadek do leczenia*, charakteryzowała świadoma stylizacja i zabiegi wybiegające poza realizm filmowy, co przeczyło postulatowi sztuki realistycznej⁶⁰). Odpowiedzią na niniejsze wątpliwości są rozważania Samantha Lay, która stwierdza, że w kinie społecznego realizmu nie chodziło o wizualną przeźroczystość:

Musimy dokonać rozróżnienia pomiędzy terminem „realizm bez szwów”, ukutym przez Susan Hayward, tworzącym „efekt realizmu” bez przyciągania uwagi do tego, że jest iluzją samego siebie, a realistyczną estetyką, która „od początku bierze pod uwagę, że dyskursy realistyczne nie tylko tłumią pewne prawdy, ale też tworzą inne”⁶¹.

⁵⁹ Por. John Hill, op. cit., s. 127–136.

⁶⁰ Poglądy Raymonda Williamsa cytowane w: Samantha Lay, *British Social Realism. From Documentary to Brit Grit*, Wallflower Press, London, New York 2009, s. 9.

⁶¹ Ibidem, s. 8.

Lay widziała społeczny realizm w kilku obszarach: praktyki i polityki, stylu i formie oraz treści⁶². Praktyka dotyczyła procesu produkcji filmu (niskich kosztów, niezależnych projektów, nieprofesjonalnych aktorów i naturalnych plenerów). Polityka wiązała się ze stanowiskiem samego autora filmu – poruszaniem przez niego zagadnień często niewygodnych, marginalizowanych, zajmowaniem się sprawami mniejszości albo określonych grup społecznych. Brytyjska Nowa Fala za jedno ze swoich podstawowych założeń stawiała pozostawanie na antypodach głównego nurtu oraz przemysłu filmowego. Tak rozumiany realizm wymuszał też określoną metodę pracy – przyjętą w spadku po kinie dokumentalnym – bazującą na obserwacji i oddawaniu realiów życia. Jednak, jak pisze Lay, Andersonowi i jego kolegom chodziło o odejście od tego, co postrzegano jako „duszny” i sterylny realizm dokumentalny⁶³. W tej kwestii najdobitniej widać niejednorodność brytyjskiej Nowej Fali (wystarczy porównać takie projekty, jak *Z soboty na niedzielę* i *Sposób na kobiety*). Lay jednak nie postrzegала społecznego realizmu jako konglomeratu⁶⁴, który był jednorodny i stały. Zauważała jego epizodyczność („struktury narracyjne tekstów realizmu społecznego działają cyklicznie lub epizodycznie”⁶⁵), zwracała też uwagę na poetycki wymiar⁶⁶ tego kina:

Teksty brytyjskiego społecznego realizmu przedstawiały również napięcie pomiędzy „realizmem socjologicznym” dającym pierwszeństwo dokumentowaniu sytuacji i zdarzeń a stylem realizmu społecznego, czasami nazywanym „realizmem poetyckim”. Realizm poetycki w filmach brytyjskiej Nowej Fali przemieniał pokiereszowany krajobraz północnej Anglii. Krytyk filmowy Roger Manvell nazywał to „romantyzmem industrialnym” i opisywał w bardzo romantyczny sposób, zamieniając „mężczyznę na tle ciemnego nieba” na „fabryki na tle kłębiących się chmur”⁶⁷.

Lay zaznaczała, że wielokrotnie poetycki klimat filmów Nowej Fali odbierano jako ich wadę. Eksperymenty techniczne i estetyczne twórców postrzegane były przez niektórych krytyków jako nieprzystające do kina realizmu. Uważali oni, że używanie kamery do pokazywania „sztuczek” i stosowanie ozdobników stylistycznych nie tylko powodowało odchodzenie od realizmu reprezentacji, ale było „nieuczciwe” – filmy postrzegano jako bardziej ukazujące wizję artystyczną reżysera aniżeli głoszące przesłanie społeczne, które rzekomo miały zawierać⁶⁸. Moim zdaniem, było wręcz przeciwnie – taka strategia twórcza stanowiła największą wartość tego kina.

⁶² Ibidem, s. 9.

⁶³ Ibidem, s. 15.

⁶⁴ O kwestii realizmu społecznego w kinie brytyjskim czytaj w: David Forrest, *Social Realism: Art, Nationhood and Politics*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2013.

⁶⁵ Samantha Lay, op. cit., s. 21.

⁶⁶ O zmianach rozumienia pojęcia społecznego realizmu i jego poetyckich konotacji w ujęciu nowofalowym pisze również Stephen Lacey, *British Realist Theatre. The New Wave in its Context 1956–1965*, Routledge, London, New York 2002, s. 170–183.

⁶⁷ Samantha Lay, op. cit., s. 22.

⁶⁸ Ibidem, s. 64.

4.2. Social problem films

Kino lat 50., zdaniem Rafała Marszałka, było neutralne i martwe, stanowiło odbicie fałszywej stabilizacji życia społecznego tego czasu⁶⁹. Perspektywa opowiadania często była w nim jednostronna i krzywdząca:

Dwa ulubione gatunki filmowe tego okresu: melodramat z życia wyższych sfer i tak zwany dramat wojenny są modelowym przejawem owych tendencji. Ich doskonała stereotypowość idzie w parze z całkowitą fikcyjnością społeczną. Obrazy te są konwencjonalne i bezosobowe w tej samej mierze, w jakiej konwencjonalne i wyprane z oryginalnych treści jest życie społeczne. Filmowcy angielscy przekonani, że w Anglii nic się nie zmieniło od lat pięćdziesięciu i że ich ojczyzna jest w dalszym ciągu centrum wielkiego imperium, realizują utwory w ogóle niekorespondujące ze współczesnością⁷⁰.

Badacz, powołując się na słowa Lindsaya Andersona, mówił, że w tych filmach utrwalono tradycję klasowych przywilejów i zasług. Cockney (w tym kontekście – przedstawiciel nizin społecznych) był postacią komiczną, nikt nie liczył się z jego zdaniem, bo prawdziwe decyzje podejmowali oficerowie wywodzący się z wyższych warstw społecznych⁷¹.

Widownię zachwycały wtedy amerykańskie filmy w stylu *tinsel* (czyli ‘błyskotka’) oraz rodzime komedie studia Ealing. Te ostatnie, podążając tropem narzuconym przez kino dokumentalne, wykorzystywały naturalną lokalizację oraz lokalny akcent⁷², ale pozostawały zdominowane przez stereotypy społeczne i perspektywę klasy średniej. Naturalna sceneria powojennej ulicy (a nawet poszczególne kadry) filmów studia Ealing stały się inspiracją dla kina Nowej Fali. Jednak bohaterowie tych komedii byli banalni, zabawni i – co najistotniejsze – nieprawdziwi.



Passport to Pimlico, Samotność długodystansowca

⁶⁹ R. Marszałek, *Nowy film angielski*, op. cit., s. 7.

⁷⁰ Ibidem, s. 10.

⁷¹ Ibidem.

⁷² David Hanley, op. cit.



Hue and Cry, Billy kłamca

Zwykłych ludzi – jak pisze Helena Opoczyńska – pokazywano w filmach z lat 50. jako zbrodniarzy, oszustów, służbę i pociesznych ekscentryków⁷³. W opozycji do świata komedii oraz filmów *tinsel* zaczęły powstawać produkcje dotykające codzienności. Najpierw paradokumentalne *Okrutne morze* (1953, reż. Charles Frend) oraz *The Colditz Story* (1955, reż. Guy Hamilton), potem zaś *social problem films*, które – zdaniem R. Bartona Palmera – mimo ukazywania typowo brytyjskich problemów społecznych w swojej konstrukcji pozostawały bardzo hollywoodzkie. Ponadto prezentowały perspektywę klasy średniej, która traktowała robotników z powściągliwym niesmakiem albo uprzejmą protekcyjnością⁷⁴. Skoro istniały *tinsel*, charakteryzujące się hollywoodzkim *glamour* i błahym tematem, oraz *social problem films*, w których poważne wątki przedstawiano w banalny sposób, lukę między nimi musiały wkrótce wypełnić filmy nowego nurtu⁷⁵.

Funkcją *social problem films* (produkowanych przez Michaela Balcona i Michaela Relpha, a reżyserowanych przez Basila Deardena⁷⁶) było edukowanie i informowanie, podczas gdy projekty nowofalowe stawiały na indywidualizm reżyserów. W *social problem films* realizm stanowił najwyższą wartość, rozrywka i przyjemność pozostawały na drugim planie, czego nie można powiedzieć o produkcjach Nowej Fali. Filmy Deardena miały jasno postawiony problem, który w finale był rozwiązywany. W produkcjach Nowej Fali wybierano często wieloznaczne

⁷³ Helena Opoczyńska, op. cit., s. 44.

⁷⁴ R. Barton Palmer, *The British New Wave. A Modernist Cinema* [w:] *Traditions in World Cinema*, pod red. Lindy Bradley, R. Bartona Palmera i Stevena Jaya Schneidera, Edinburgh University Press, Edinburgh 2006, s. 57.

⁷⁵ Peter Wollen pisze o tym w odniesieniu do francuskiej Nowej Fali. Jego zdaniem, właśnie *nouvelle vague* udało się wypełnić nieco sztuczną lukę między produkcjami *tinsel* i filmami typu *realism*, dzięki wprowadzeniu do kina modernizmu. Peter Wollen, *The Last New Wave: Modernism in the British Films of the Thatcher Era* [w:] *British Cinema and Thatcherism: Fires Were Started*, pod red. Lestera D. Friedmana, Wallflower Press, London, New York 2006, s. 32.

⁷⁶ Ciekawostką jest to, że wymienieni twórcy przesłuchiwali Toma Courtenaya do roli w ich filmie i odrzucili go, bo nie spodobała im się jego naturalna ekspresja. Skomentowali m.in. fakt, że aktor nie przyszedł ubrany w garnitur. Tom Courtenay, *Dear Tom. Letters from Home*, Black Swan, London 2000, s. 288–289.

zakończenia i otwartą fabułę. Jeśli zaś dochodziło do rozwiązania problemu, to nie bez kosztów, które musieli ponieść bohaterowie. W *social problem films* finał nie naruszał konsensusu, świat wracał do „normy”. Siłą napędową narracji tych filmów okazywała się zbrodnia lub „*deviant*” *action*, w Nowej Fali zaś – pożądanie oraz społeczne lub seksualne przekroczenie norm. W filmach Nowej Fali klasę robotniczą pokazywano jako indywidualne, a nie kolektywne doświadczenie (to ostatnie miało miejsce w przypadku *social problem films*). Oba typy kina dały widzom zastrzyk nowej treści (nowe charaktery: klasa robotnicza, młodzież; nowe miejsca: fabryka, ubogie domy; nowe problemy: kwestie rasowe, homoseksualizm, życie seksualne młodzieży). Akompaniowały temu nowości stylistyczne, takie jak np. zdjęcia plenerowe. Obie grupy często bazowały na tych samych konwencjach narracyjnych – tradycyjna wersja *dramatic reality*. Jednak warto zaznaczyć, że – o czym nie wspominają badacze, np. John Hill⁷⁷ – część filmów brytyjskiej Nowej Fali unikała konwencji tradycyjnej, przełamывała ją nowinkami technicznymi i zabawami kinem (obecnymi głównie w projektach Richarda Lestera), co nie znaczy, że nie mogła jednocześnie odwoływać się do bieżących spraw społecznych⁷⁸.

Social problem films zawsze skupiały się na nierówności klasowej, często także na problemach dotyczących płci, seksualności; podobnie Nowa Fala, która przyniosła pierwsze śmiałe wizerunki zachowań nadal nieakceptowanych społecznie i budzących zastrzeżenia moralne (kwestie rasowe w *Smaku miodu* i *Pokoju w kształcie L*, problem aborcji i nieplanowanych ciąż w *Pokoju w kształcie L*, *Smaku miodu*, *Systemie*, *Georgy Girl* i *Darling*, dylematy dotyczące aborcji i poronienia w *Miłości* i *gniewie*, depresja związana z macierzyństwem w *Czwartej nad ranem*, homoseksualizm w *Pokoju w kształcie L*, *Smaku miodu*, *Darling* i *The Leather Boys*, wątek prostytutek w *Pokoju w kształcie L* oraz seksu pozamałżeńskiego obecny we wszystkich filmach brytyjskiej Nowej Fali). Zdaniem Jeffreya Richardsa, zainteresowania twórców tego nurtu skupiały się głównie na problemie płci i klasowości, najwyraźniej widać to w *Miejscu na górze*⁷⁹, które otrzymało cenzorską kategorię X (jak wiele filmów nowofalowych⁸⁰) przez szczere mówienie o seksie⁸¹. Mimo to zarówno filmy Nowej Fali, jak i *social problem films* prezentowały dość tradycyjną postawę moralną. W kinie Nowej Fali rozwiązłość seksualna często zmieniała się w stabilizację; bohaterowie z innymi kobietami romansowali, z innymi brali

⁷⁷ Hill skupia się na problemach społecznych (dzieli filmy według kryterium *social problem film* i *working-class realism*), zatem pomija wiele przykładów filmowych, które można łączyć z brytyjską Nową Falą.

⁷⁸ Akapit inspirowany rozdziałem z publikacji Johna Hilla, op. cit., s. 53–65, oraz rozważaniami Samantha Lay, op. cit., s. 55–57.

⁷⁹ Jeffrey Richards, *Films and British National Identity*, op. cit., s. 149.

⁸⁰ Filmy nowofalowców często oznaczano kategorią X, co miało też swoje dobre strony – w ten sposób unikano nadmiernej cenzury. Anthony Aldgate, Jeffrey Richards, *Best of British. Cinema and Society From 1930 to the Present*, I.B. Tauris Publishers, London, New York 2002, s. 195.

⁸¹ Robert Murphy, *Sixties British Cinema*, BFI Publishing, London 1992, s. 15.

ślub (*Miejsce na górze, Z soboty na niedzielę*); eksperymentowanie z zachowaniami seksualnymi w rachunku końcowym okazywało się puste i pozbawione sensu (*Sposób na kobiety*), a heteroseksualizm pozostawał jedyną normą społeczną (homoseksualizm w Wielkiej Brytanii był nielegalny do roku 1967)⁸². Z godnością – ale nadal w pewnym woalu – o wątkach homoseksualnych mówiło się tylko w *The Leather Boys*. Film przyniósł bardzo autentyczny obraz życia młodego małżeństwa oraz przyjaźni dwóch mężczyzn. Jeffrey Richards pisał:

[...] jest to film mówiący o rozdźwięku pomiędzy szanowanymi i nieokrzesanymi jednocześnie przedstawicielami klasy robotniczej. Mówi on też o radości płynącej z przyjaźni, która przynosi emocjonalne spełnienie, jednak ma swoje wady – konieczność unikania ekspresji seksualnej⁸³.

Reasumując, *social problem films* skupione były przede wszystkim na ideologii i konkretnych problemach, najważniejsze filmy brytyjskiej Nowej Fali o sprawach społecznych mówiły jakby mimochodem, urealnając naturalnym kolorytem opowieść o outsiderach. W kinie Andersona, Schlesingera i Reisa najważniejszy pozostawał ciekawy warsztat, za pomocą którego szczerze opowiadano o bohaterze, jego problemach i społeczeństwie, w którym żył.

5. Feminizm

5.1. Bohaterki Nowej Fali

W trakcie drugiej wojny światowej Brytyjki nauczyły się ciężkiej pracy i samodzielności, natomiast przestały bać się składania pozwów rozwodowych oraz samotnego macierzyństwa. Po wojnie próbowano wrócić do sytuacji sprzed roku 1939, kiedy pozycja mężczyzny była na tyle silna, że pozwalała widzieć kobietę głównie w perspektywie zlewu kuchennego (dosłowne odwołanie do *kitchen-sink drama*). Nazwa, która początkowo miała pejoratywny wydźwięk, potem stała się obowiązującym terminem artystycznym, obejmującym opowieści z życia rodzinnego, w których kobiety były opiekunkami ogniska domowego. Miało to swoje konsekwencje w kinie Nowej Fali, w którym bohaterki były na stałe związane z przestrzenią domową, a często stawały się ofiarami męskiego buntu. Mizoginizm tych filmów dotyczył życia rodzinnego, w którym dominowały agresywne zachowania mężczyzn wykorzystujących kobiety⁸⁴ (naj-

⁸² Więcej zob. w: John Hill, op. cit., s. 53–65.

⁸³ Jeffrey Richards, *Films and British National Identity*, op. cit., s. 154.

⁸⁴ John Hill, op. cit., s. 159–166. Rozważania Hilla rozwija też Stephen Lacey, *British Realist Theatre*, op. cit., s. 183–189.

bardziej znane przykłady takich zachowań można znaleźć w *Miłości i gniewie*, *Sportowym życiu*, *Z soboty na niedzielę*, *Miejsu na gorze*, *Rodzaju miłości*⁸⁵). John Ellis stwierdza, że w społeczeństwie, w którym role są zdefiniowane w kategoriach męskich, kobieta zawsze staje się problemem. Męski świat definiuje: działanie w określonym celu, aktywność, skłonność do agresji, heteroseksualne pożądanie. Świat kobiet jest tego przeciwieństwem, a problem takich relacji obsesyjnie przepracowuje się w wielu narracjach kina fabularnego. Kino rozrywkowe utrwała normy świata męskiego, nie interesuje go żeński odpowiednik przedstawianej rzeczywistości⁸⁶. Na takie stwierdzenia mógłby powołać się Hill, pisząc o relacjach damsko-męskich jako o przestrzeni walki i przemocy w kinie Nowej Fali:

Tak jak seksualne mity dotyczące rasy doprowadziły do tego, że czarni mężczyźni musieli „rozprawić się ze światem białych” poprzez sadyzm w stosunku do białych kobiet (Eldridge Cleaver traktował gwałt jako „akt powstańczy”), tak Jimmy [z *Miłości i gniewu* – A.S.] jest w stanie zemścić się na systemie klasowym, atakując Alison i uwodząc Helen (Claire Bloom). Jak sugeruje Kate Millett, chodzi tu nie tyle o istnienie podziałów klasowych, na co pojedyncza osoba nie ma wpływu, ile o potwierdzenie seksualnej hierarchii, triumf samczej siły nad statusem i wykształceniem kobiety. „Jimmy nie ma w sobie żadnego wyrafinowania”, mówi Alison. Dlatego też, pomimo początkowych oporów, Helen podporządkowuje się Jimmy’emu, akceptując swoje „należne miejsce” – „na plecach” i jako służąca (zajmując miejsce Alison przy desce do prasowania). Natomiast Alison jest skutecznie ukarana, wręcz „wykastrowana” utratą dziecka (tak jak jej tego życzył Jimmy) i skamląc wraca do męża. Takie karzące reakcje na „kobietę nieadekwatność” pojawiają się też w innych filmach. Vic w *Rodzaju miłości* słucha rady swojego ojca (wygłoszonej w jego naturalnym środowisku – na działce), aby zmusić Ingrid do życia „tam, gdzie jej się, do cholery, każe”, po tym jak ona także traci dziecko. Robert (Dirk Bogarde) z *Darling* zarówno potwierdza swoją męskość, jak i karze Dianę najpierw uprawiając z nią seks, a następnie zmuszając ją do powrotu do Włoch, do jej nieszczęśliwego małżeństwa⁸⁷.

Choć Hill ma rację w kwestii mizoginiczności filmów Nowej Fali, Robert Murphy jasno (i słusznie) dodaje, że portret kobiet w tym kinie jest bardzo poważny, wzbogacony emocjonalnym bagażem i zdecydowanie mniej trywialny niż w większości brytyjskich produkcji z lat 50.⁸⁸ Warto dodać, że sytuacja (a co za tym idzie – wizerunki filmowe) zmieniła się w latach 60. wraz z pojawieniem się nowej, wyzwolonej kobiety, łączonej z „drugą falą feminizmu” (w Wielkiej Bry-

⁸⁵ Pisze o tym również Jeffrey Richards, *Films and British National Identity*, op. cit., s. 153.

⁸⁶ John Ellis, *Visible Fictions*, Routledge & Kegan Paul, London 1982, s. 48.

⁸⁷ John Hill, op. cit., s. 162–163.

⁸⁸ Robert Murphy, *Sixties British Cinema*, op. cit., s. 33. Pisze o tym także Terry Lovell w swojej analizie *Smaku miodu*: Terry Lovell, *Landscape and Stories in 1960s British Realism*, „Screen”, vol. 31, 1990, nr 4, s. 347–376.

tanii zaś – ze strajkiem szwaczek w zakładach Forda)⁸⁹, a w kinie – z rewolucją seksualną i modową bohatererek granych przez Julie Christie⁹⁰.

Intrygująco wypada w tym kontekście *Darling*. W wielu momentach filmu bohaterka jest pozornie wolna w kwestii wyboru partnerów (jak choćby epizod z kelnerem na wyspie Capri), a jednak wciąż czuje się zniewolona. Cały czas pozostaje niewolnikiem męskich spojrzeń – jej uroda, pogodna natura i czar osobisty powodują, że ciągle jest obserwowana i kontrolowana przez mężczyzn. Dianę wszyscy traktują jak przedmiot – dla Roberta staje się ekstrawagancją (której zabrakło mu w monotonii życia), dla Milesa – kolejnym trofeum w kolekcji

⁸⁹ Hasła „pierwszej fali feminizmu” w Wielkiej Brytanii dotyczyły przyznania kobietom praw wyborczych oraz możliwości brania czynnego udziału w życiu społecznym i politycznym. Najważniejszą postacią związaną z nurtem feministycznym była Emmeline Pankhurst (1858–1928), założycielka The Women’s Franchise League, która wraz z Emily Davison i Ethel Smith stanęła na czele brytyjskich sufrażystek (więcej o działaniach kobiet – w wiernym realiom filmie *Sufrażystka*, 2015, reż. Sarah Gavron). W roku 1903 Pankhurst współtworzyła Women’s Social and Political Union (WSPU), w ramach którego działania kobiet stały się bardziej agresywne i silniej walczące o należne prawa. Pankhurst zgodnie ze swoją dewizą *the argument of the broken pane of glass is the most valuable argument in modern politics* zachęcała sufrażystki do coraz bardziej śmiałych wystąpień i aktów wandalizmu. Wynikiem takich działań była seria aresztowań działaczek Unii, które w więzieniach zaczęły podejmować strajki głodowe. W konsekwencji doprowadziło to do wprowadzenia „Cat and Mouse Act” – ustawy, która pozwalała na wypuszczanie więźniarek tylko po to, by za chwilę ponownie je aresztować. Poza działaniami Unii coraz silniejszy głos feministek uzyskał też wsparcie ze strony wyznawców socjalizmu społecznego spod znaku Johna Stuarta Milla. Paradoksalnie, również pierwsza wojna światowa przyczyniła się do wzmocnienia pozycji kobiety w Wielkiej Brytanii. Gdy mężczyźni walczyli, kobiety pracowały w fabrykach, ucząc się w ten sposób swojej – nie tylko ekonomicznej – niezależności. Po latach walki, w roku 1918 ustawa o reformie prawa wyborczego została przegłosowana – wszystkie kobiety powyżej 30. roku życia uzyskały prawo głosu. Rok później Nancy Astor, jako pierwsza kobieta, zasiadła w Izbie Gmin brytyjskiego parlamentu. Wcześniej wybory wygrała Constance Markiewicz, Irlandka, która jednak zbojkotowała Izbę Gmin, tworząc własny narodowy parlament Irlandii. Nancy Astor spotykała się każdego dnia z kpinami na temat jej pozycji w zmaskulinizowanym parlamencie. Dowodem na to jest słynna i dowcipna wymiana zdań z Winstonem Churchillem. Astor powiedziała: „If you were my husband, I’d poison your tea”, na co Churchill odpowiedział: „Madam, if you were my wife, I’d drink it!”. „Druga fala feminizmu”, która rozpoczęła się w Ameryce, w latach 60. dotarła również do Wielkiej Brytanii. Jedną z pierwszych oznak buntu był strajk szwaczek w zakładach Forda. Udany portret strajkujących kobiet, które domagały się podwyżek i równouprawnienia, jest film *Made in Dagenham* w reżyserii Nigela Cole’a. Takie wystąpienia nie były wyjątkiem, zmiany wisiwały w powietrzu i złożyły się w końcu na ruch, który nazwano Women’s Liberation Movement. Głównymi założeniami ruchu stała się walka o równe traktowanie i wynagrodzenia, legalizację aborcji oraz prawa dla osób homoseksualnych. Na podstawie mojego tekstu: Anna Śliwińska, *Kultura brytyjska [w:] Zachodnioeuropejska mozaika kulturowa (1848–2010)*, pod red. Marii Tomczak i Grażyny Gajewskiej, Wydawnictwo Naukowe Contact/ABC, Gniezno 2015, s. 81–105.

⁹⁰ Moya Luckett dodaje też filmy, w których nie pojawiła się Julie Christie, np. *Sposób na kobiety* czy *Georgy Girl*, zaznaczając, że te projekty przynoszą wizerunek kobiety oparty na hedonizmie bez poczucia winy oraz w imię wolności seksualnej. Nie zapomina jednak o tym, że często te historie kończą się w sposób konserwatywny. Moya Luckett, *Travel and Mobility: Femininity and National Identity in Swinging London Films [w:] British Cinema: Past and Present*, pod red. Justine Ashby i Andrew Higsona, Routledge, London 2000, s. 234.

erotycznych zdobyczy, dla księcia zaś – klejnotem, który ozdobi jego pałac. Bohaterka cały czas gra i improwizuje (podobnie jak inni bohaterowie Nowej Fali), aby utrzymać się na powierzchni tych relacji, ale bywają momenty, w których załamuje się i „wychodzi z formy” (rozplakanie się w trakcie sesji zdjęciowej). Trudno zgodzić się z licznymi opiniami (w tym Danny’ego Powella⁹¹), że ten film opowiadał o seksualnej ekspresji, zmieniając perspektywę z nowofalowej (skupionej na punkcie widzenia mężczyzn) na nową, która staje po stronie kobiet. Zresztą sam Powell w dalszych rozważaniach zaczyna dyskutować ze swoimi wnioskami. Jasne jest, że ani filmy nowofalowe nie były w pełni „męskie”, ani *Darling* nie jest opowieścią, w której kobieta wiezie życie niezależne od maskulinistycznej perspektywy patrzenia na świat. Badacz wspomina, powołując się na filmy z Jamesem Bondem, że silny podział na gospodynie domowe i kochanki w kinie brytyjskim zostaje jeszcze przez długi czas utrzymany w tej samej formie⁹². *Darling* jest opowieścią o pozornie wyzwolonej kobiecie, która używa seksu jako karty przetargowej w świecie mężczyzn, ale w jakiś sposób jest przez nich karana. Nie może (albo nie chce?) uciec ze świata kontrolowanego przez mężczyzn.

Nowy typ kobiecości prezentował też *Sposób na kobietę*. Film pozornie miał wymowę mizoginistyczną – Tolen pogardzał kobietami, instruował Colina, że spojrzeniem powinien je obezwładniać (jak pisze Powell, wiąże się to z koncepcją Laury Mulvey⁹³). Mówił, że trzeba je traktować agresywnie i dominować nad nimi. Jednak to Nancy pozbawiała go tytułowego „knacka”, czyli sposobu na kobiety. Zanim dziewczyna przeszła rewolucję i zrzuciła z siebie (dosłownie) dawne ubranie, zupełnie nie przypominała zastępu adoraterek Tolena. Może jej siła polegała na inności i nieskazitelności?

Frapująco w tym kontekście wypadła scena domniemanego gwałtu, którego miał dopuścić się Tolen na Nancy. Bohaterka najpierw chętnie przystawała na grę uwodziciela, potem próbowała mu się oprzeć, w końcu, tuż przed omdleniem, zachęcała: „podejdź bliżej”. Po ocknięciu⁹⁴ Nancy stawała się inną osobą, bardziej wyzwoloną i bezpruderyjną. Teraz ona przejęła ster zdarzeń i zaczęła onieśmiewać zarówno Colina, jak i Tolena. Bohaterka, która przyjechała do Londynu, by odwiedzić Young Women’s Christian Association, zmieniła się z grzecznej, ułożonej dziewczyny w samoświadomą, kontrolującą relacje z mężczyznami, kobietę. Ironicznie komentował to gest Toma, który na ich wspólnym domu wywiesił tabliczkę z nazwą wspomnianej organizacji. Nancy znalazła swoje YWCA.

⁹¹ Danny Powell, *Studying British Cinema. The 1960s*, Auter, Leighton 2009, s. 134.

⁹² Ibidem, s. 136.

⁹³ Ibidem, s. 167.

⁹⁴ Omdlenie przypomina stan nieświadomości, snu, który w kulturze zawsze był łączony z inicjacją seksualną i ze stawianiem się kimś nowym. W sztuce aż mnoży się od przykładów takich zdarzeń, w obszarze kultury brytyjskiej wystarczy wymienić *Sen nocy letniej* czy *Orlanda*.

Niezależna okazała się też Nicola, bohaterka *Systemu*. Dziewczyna przyjechała do nadmorskiego miasteczka, w którym grasowała grupa młodych chłopaków, uwodzących plażowiczki według określonego harmonogramu i tytułowego systemu. Ich przywódcą był Tinker, który po raz pierwszy zakochał się w swojej „oferze”. Tym razem to jednak dziewczyna nie chciała się wiązać na dłużej i po przelotnym romansie postanowiła wrócić do Londynu, w którym, zgodnie z jej deklaracjami, miała też innego adoratora.

5.2. Smak miodu

Mimo prezentowania „męskiego” świata w kinie Nowej Fali łatwo odnaleźć opowieści, w których kobiety były głównymi postaciami (*Dziewczyna o zielonych oczach*, *Georgy Girl*, *Darling*, *Pokój w kształcie L*, *Czwarta nad ranem*), jednak nawet wtedy ich los był czytany w kontekście relacji z mężczyznami. Wyjątkiem okazał się *Smak miodu*. Na tle innych opowieści nowofalowych film wypadł oryginalnie przez pracę Shelagh Delaney⁹⁵ jako autorki dramatu i współautorki scenariusza⁹⁶. Dramatopisarka nie zrezygnowała z tonu swojej sztuki, ale w wielu miejscach dodała cenne informacje, które okazały się wiążące dla Richardsona (np. lekcja o Keatsie, uromantycznienie sceny spotkania z marynarzem, podkreślenie inicjalnych ujęć, w których Jo obserwuje pomniki, oraz oddanie większej części narracji matce bohaterki⁹⁷). Delaney zależało także na podkreśleniu niezależności, której Jo uczyła się wraz ze świadomością nadchodzącego macierzyństwa („I feel wonderful. I feel I could take care of everything, even you”)⁹⁸. Dziewczyna przechodziła wszystkie stany, które są wiązane z nieplanowaną ciążą⁹⁹ – począwszy od zaprzeczania, uni-

⁹⁵ „Oglądając *Smak miodu*, trzeba siłą naginać się do myśli, że w ogóle film ten został zrobiony, a co więcej, że tworzywem scenariusza była sztuka panny Delaney, przebóg scen europejskich, w tym także i polskich. Trudno w to uwierzyć, ponieważ film jest jednolitym, szarym malowidłem, w którym niepodobna dopatrzeć się jakichkolwiek szwów, ściegów, a tym bardziej scenicznego rodowodu. Wszystko ma tu tonację angielskiej mgły, jest zmatowiałe, żaden szczegół nie stara się wysunąć przed inny, żadne ujęcie nie pragnie być lepsze, doskonalsze od poprzedniego – obraz oddziaływa na widza całością”. Konrad Eberhardt, *Smak dojrzałości*, „Film” 1963, nr 8, s. 4.

⁹⁶ Warto nadmienić, że utwory kobiet wielokrotnie były kanwami scenariuszy brytyjskiej Nowej Fali. *Dziewczyna o zielonych oczach* została oparta na utworze Edny O’Brien, *Sposób na kobiety* powstał na podstawie sztuki Ann Jellicoe, *Pokój w kształcie L* oparto na powieści Lynne Reid Banks, *Georgy Girl* to powieść Margaret Forster, a *The Leather Boys* napisała Gillian Freeman pod pseudonimem Eliot George. Pomimo oczywistej kobiecej perspektywy wymienione filmy opisują inną relację niż *Smak miodu*. Wszystkie zasadzają się na związkach damsko-męskich, *Smak miodu* zaś głównie na relacji matki i córki oraz dojrzewaniu i stawianiu się kobietą.

⁹⁷ Sue Harper, *Women in British Cinema. Mad, Bad and Dangerous to Know*, Continuum, London, New York 2000, s. 112.

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ Podobnie jak bohaterka grana przez Judi Dench w *Czwartej nad ranem*, która popadała w kolejne stany depresyjne, „uwięziona” w domu z malutkim dzieckiem.

kania tematu, poprzez złość i niechęć względem dziecka, aż po akceptację, czego wyrazem był otwarty finał opowieści, w którym Jo trzymała zimny ogień rozświetlający jej twarz. Dziewczyną nie kierowały już ani bunt, ani radość, lecz akceptacja.

Sue Harper stwierdziła – dodajmy: mimo robotniczych korzeni samej dramatopisarki – że *Smak miodu* przynosi nieco iluzoryczną wizję realiów brytyjskich, w której homoseksualiści¹⁰⁰, czarnoskórzy, prostytutki pozostają w centrum społeczeństwa. Nie zmienia to faktu – zdaniem Harper – że tekst nadal pozostaje kluczowy dla feministycznych rozważań, ponieważ postaci kobiece kontrolowały akcję, a w finale wybierały życie bez mężczyzn¹⁰¹. Bohaterki przecież nie tylko były silnymi osobowościami, ale żyły też w świecie poluźnionych norm społecznych, o czym pisze Konrad Eberhardt:

[...] podobnie jak w *Czterystu batach* Truffauta ludzie nie są dla niej [dla Jo – A.Ś.] ani specjalnie dobrzy ani źli, co najwyżej niezbyt sensowni, nikt jej niczego nie wyrzuca ani nie zabrania. Może robić co chce; małe szanse, aby zdołała kogokolwiek zaskoczyć swoim postępowaniem. W niektórych inscenizacjach sztuki Delaney matka porzuca córkę, dowiedziawszy się, że dziecko, które przyjdzie na świat, będzie kolorowe; w zupełnej pustce rozlega się krzyk samotnej Jo. Richardson rezygnuje z tego efektu, tutaj matka macha ręką z rezygnacją, w końcu wszystko jedno – na tych marginesach społeczeństwa, na których wegetują, mogą korzystać z zupełnej swobody¹⁰².

6. Plener

6.1. Poza studium

Naturalna sceneria pozwalała na pokazanie miejsc łatwych do rozpoznania, a jednocześnie cechujących się specyficznym rodzajem uroku i piękna – sal fabrycznych, pustych dworców, brukowanych uliczek. Marszałek stwierdził, że cechą wspólną tego kina było odkrywanie urody brzydoty¹⁰³. Scenerię eksponowano jako bardzo prawdopodobną, wręcz realistyczną, ale niosącą znamiona poetyckiego, romantycznego zachwyty nad infrastrukturą powojennej Wielkiej Brytanii. Zdaniem Karoliny Kosińskiej:

Patrząc na Nową Falę z perspektywy lat, można zauważyć, że to właśnie ten postulat – wydobywania poezji z tego, co przyziemne i powszednie – uchronił te filmy przed niszczycielskim działaniem czasu. Moment emocjonalnego zawahania, zawieszenia ostrej

¹⁰⁰ Warto w tym miejscu dodać, że w tym samym roku, w którym pokazywano *Smak miodu* (mówiący o sprawach orientacji seksualnej naturalnie i delikatnie), powstał też film Basila Deardena *Ofiara*, w którym homoseksualizm głównego bohatera prowadził do jego życiowej tragedii.

¹⁰¹ Sue Harper, op. cit., s. 112.

¹⁰² Konrad Eberhardt, *Smak dojrzałości*, op. cit., s. 4.

¹⁰³ Rafał Marszałek, *Projekt miłość*, „Film” 1967, nr 26, s. 4.

interpretacji ideowej w próbie uchwycenia niejednoznaczności relacji i międzyludzkich, i społecznych – te elementy sprawiają, że kino to i dziś ma swoją siłę rażenia¹⁰⁴.

Richardson zauważył, że styl Lassally'ego (jednego z pierwszych operatorów lekkich kamer) reprezentował założenia Free Cinema – minimum sprzętu, prawdziwa lokalizacja i naturalny wygląd. Pracę przy *Smaku miodu* Lassally wspominał jako pionierskie doświadczenie. Był to pierwszy z tych filmów, który powstał dla dużego dystrybutora (Bryanston/British Lion), kręcono go w całości poza studiem, po raz pierwszy zastosowano trzy różne taśmy, w tym o wysokiej prędkości (400 ASA). Poza tym wykorzystano Ilford HPS, dotychczas uznawane za odpowiedni do kręcenia dokumentów i kronik filmowych¹⁰⁵.

Według Roberta Murphy'ego, o oryginalności *Smaku miodu* zdecydowało właśnie wykorzystanie naturalnego pleneru (w *Music-hallu* i *Z soboty na niedzielę* ujęcia były nadal częściowo kręcone w studiu)¹⁰⁶, wtórował mu Richardson jednoznacznie wyrażając swoją niechęć do pracy w studiu:

Nie cierpię kręcenia w studiu. Nie kręcę tam nawet wewnątrz, wolę pracować nawet w ograniczonych warunkach narzuconych przez lokalizację. W realistycznych filmach, które chcę tworzyć, dzięki improwizowaniu rozwiązań w sytuacjach narzuconych przez prawdziwe warunki, efekt uzyskany na ekranie jest bardziej prawdziwy niż coś stworzonego na planie w studiu. W studiu zaczynasz zdejmować ściany, myślisz, że może dobrze byłoby przejechać tędy albo spanoramować tamtędy – i inne cuda. W rezultacie uzyskujesz mniej realizmu¹⁰⁷.

Jak zaznacza Robert Shail, każdy kolejny film Richardсона otwierał się bardziej na rzeczywistość i kazał korzystać z coraz większej ilości zdjęć plenerowych¹⁰⁸ (doskonale widać tę różnicę, gdy prześledzi się kolejno: klaustrofobiczny *Miłość i gniew*, na poły plenerowy *Music-hall* i w całości oparty na naturalnych lokalizacjach *Smak miodu*).

Wszyscy filmowcy Nowej Fali chętnie rezygnowali z pracy w studiu. John Schlesinger mówił:

Moje główne zastrzeżenie wobec pracy w atelier wynika stąd, że panuje tam atmosfera fabryki... Dlatego wolę zabierać ekipę z dala od studio i pracować metodą, która nie wymaga przewidywania każdego szczegółu tej pracy. Wolę wprowadzić ekipę między realnych ludzi, żyjących w terenie, na którym pracują. [...] Jestem głęboko przekonany, że o wiele lepiej, a w sumie również taniej, można realizować sceny masowe w autentycznych miejscach, np. w teatrach, restauracjach itp., tzn. tam, gdzie rozgrywają się one w życiu, pod warunkiem, że jako statystów można wykorzystać ludzi miejscowych bez angażowania za ciężkie pieniądze statystów zawodowych¹⁰⁹.

¹⁰⁴ Karolina Kosińska, *Kino Młodych Gniewnych*, op. cit., s. 181.

¹⁰⁵ Walter Lassally, *Itinerant Cameraman*, John Murray, London 1987, s. 63–64.

¹⁰⁶ Robert Murphy, *Sixties British Cinema*, op. cit., s. 21.

¹⁰⁷ Cyt. za: ibidem.

¹⁰⁸ Robert Shail, *Tony Richardson*, op. cit., s. 27.

¹⁰⁹ Cyt. za: „Filmowy Serwis Prasowy” 1963, nr 16, s. 13.

O wartości naturalnej lokalizacji wspominał także Michael Winner, reżyser *Systemu*:

Zdecydowaliśmy się zrealizować film w całkowicie autentycznej scenerii, ponieważ sposób życia prowadzony przez mieszkańców wyciska piętno na obliczu miejsca, które jest jego scenerią. A nikt nie mieszka w studio filmowym... Stworzyliśmy fikcyjne miasto z całego wybrzeża Torbay: miasto, które składa się z palmowych drzew Torquay, szerokich promenad Paignton i secesyjnych partii Brixham. Powstało w ten sposób na ekranie fikcyjne Roxham, stanowiące kwintesencję tych trzech miejscowości. Autor scenariusza mieszka od lat w jednej z nich – chcieliśmy umieścić całą historię dokładnie w takiej scenerii, w jakiej ją widział...¹¹⁰

Nie można jednoznacznie stwierdzić, że otwarcie kina na naturalne plenery było fenomenem czysto brytyjskim. Wiadomo przecież, że wszyscy twórcy nowofalowi chętnie korzystali z naturalnych lokalizacji, bez względu na to, czy dotyczyły one ujęć miast czy prowincji. Plener był dla nich kolejną metodą na zaoszczędzenie pieniędzy, ale także wyrazem artystycznej wolności.

6.2. Miasto

Charakterystyczne dla kina Nowej Fali okazały się obrazy miasta i prowincji. W trakcie rządów Clementa Attlee, zgodnie z socjalistycznymi założeniami jego partii, postulowano rozwiązanie problemu zniszczeń wojennych („New Towns Act”, 1946) poprzez zakładanie nowych miast odciążających główne ośrodki i służących rozwojowi prowincji. Miasteczka północnej Anglii stanowiły stały element scenerii kina nowofalowego. Prawie każdy z omawianych filmów prezentował pasaż równych, szeregowych domów, które symbolizowały stabilizację społeczną (np. *Z soboty na niedzielę*, *Rodzaj miłości*). W *Billym kłamcy* obraz zniszczonego po wojnie miasta zestawiano z nowo powstającą zabudową (w tym z supermarketem). New Towns oznaczało przecież jednolity koloryt miasteczek brytyjskich, często znienawidzony przez młodych gniewnych jako kwintesencja mieszczańskiego życia.



Miasto z perspektywy bohaterów *Smaku miodu* i *400 batów*

¹¹⁰ Cyt. za: „Filmowy Serwis Prasowy” 1965, nr 11, s. 22.

Naturalna lokalizacja i koloryt miejski stanowiły ujęcia typowe dla brytyjskiej Nowej Fali¹¹¹. Jednak nawet te na wskroś charakterystyczne sceny miały swoje odpowiedniki w kinie europejskim tego czasu. Ujęcia potoku życia pojawiały się praktycznie we wszystkich filmach Nowej Fali (brytyjskiej, francuskiej, czechosłowackiej). W brytyjskich zaliczyć do nich można: wizerunki bawiących się dzieci (w *Miłości i gniewie*, *Smaku miodu*, *Nocy po ciężkim dniu*, *Music-hallu*, *Rodzaju miłości*, *Sposobie na kobiety*, *Dziewczynie o zielonych oczach*), dworce (*Noc po ciężkim dniu*, *Billy kłamca*, *Samotność długodystansowca*, *Miłość i gniew*, *Sportowe życie*, *Music-hall*, *Rodzaj miłości*), kluby muzyczne (*Billy kłamca*, *Miłość i gniew*, *Smak miodu*, *Noc po ciężkim dniu*, *Music-hall*, *Rodzaj miłości*, *Dziewczyna o zielonych oczach*, *System*), parady (*Smak miodu*, *Sposób na kobiety*), sale kinowe (*Darling*, *Miłość i gniew*, *Rodzaj miłości*, *Dziewczyna o zielonych oczach*), wesołe miasteczka (*Smak miodu*, *Z soboty na niedzielę*, *Music-hall*, *System*). Naturalne lokalizacje kina brytyjskiego różnił od *nouvelle vague* lokalny koloryt (*in facto* francuska ulica wyglądała inaczej niż jej angielski odpowiednik), ale Francuzi w filmowanym obrazie szukali przede wszystkim prawdy, Brytyjczycy dodatkowo starali się odnaleźć piękno w tym, co zwykłe, brzydkie i codzienne. Kino tych ostatnich korespondowało też z malarstwem tego okresu – twórczością Derricka Greavesa, Henry’ego Rushbury’ego, Petera Cokera, Johna Bratby’ego czy Douglasa Swana.



Bohaterowie patrzą z góry na miasto¹¹²

Derrick Greaves, *Sheffield* (1953) oraz *Samotność długodystansowca*, *Sportowe życie*

¹¹¹ Pisze o tym Jeffrey Richards: „Filmy brytyjskiej Nowej Fali miały kilka cech wspólnych: czarno-białe zdjęcia, melancholijną jazzową muzykę czy lokalizacje Północy (Blackpool, Salford, Bolton, Bradford, Wakefield, Morecambe, Manchester). Powracające motywy parowozów, brukowanych wąskich uliczek, gazometrów i wiaduktów kolejowych nadawały filmom atmosferę końca XIX wieku. Podróż autobusem, otwierająca *Smak miodu* (1961), idealnie pokazuje ten opresyjny i rozpadający się świat uszkodzonych przez upływ czasu obiektów militarnych, pobrudzonych dymem budynków i zniszczonej działaniem pogody ikonografii wiktoriańskiej. Kurorty nadmorskie po sezonie i puste stacje kolejowe nocą jako miejsca powtarzające się w filmach Nowej Fali pokazują w pigułce nastrój desperacji i osamotnienia, wypełniający przestrzeń ekranową”. Jeffrey Richards, *Films and British National Identity*, op. cit., s. 149.

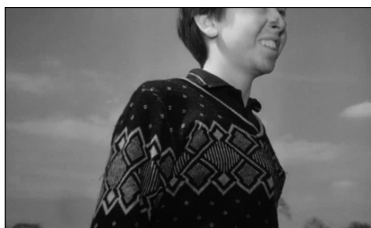
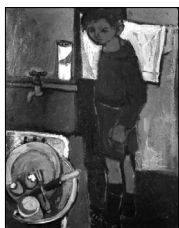
¹¹² Charakterystyczny widok z góry na fabryczne miasto pojawiał się w wielu filmach Nowej Fali (*Billy kłamca*, *Smak miodu*, *Morgan: przypadek do leczenia*, *Noc po ciężkim dniu*, *Samotność długodystansowca*, *Sportowe życie*, *Miłość i gniew*, *Z soboty na niedzielę*, *Music-hall*, *Rodzaj miłości*, *Sposób na kobiety*). Pisze o tym również John Hill (op. cit., s. 158), a Andrew Higson określa te ujęcia jako „That Long Shot of Our Town From That Hill” (Andrew Higson, ‘Space, place, spectacle’, „Screen”, vol. 25, 1984, nr 4–5, s. 18–19).



Ruiny powojennych miast
Henry Rushbury, *Snig Hill from Angel Street* i *Billy kłamca*



Ciasne pokoje i małe mieszkania
John Bratby, *Interior with Fireplace and Window at Greenwich* (1957) oraz
Georgy Girl, *Pokój w kształcie L*, *System*



Brudne twarze dzieci ulicy
Douglas Swan, *Boy at a Kitchen Sink* (1955) oraz
Noc po ciężkim dniu, *Miłość i gniew*

6.3. Za miastem

Wbrew obiegowym poglądom bunt Nowej Fali nie był skierowany przeciw całemu światu. Bohaterowie filmów, choć zbuntowani, próbowali odnaleźć jakiś azyl, swoje miejsce na świecie. Dla wielu z nich ukojeniem stawało się pragnienie życia prostego, a co za tym idzie – pozbawionego hipokryzji. Bohater *Miłości i gniewu* najbardziej cenił styl życia swojej dawnej niani, osoby prostej i biednej. Podążając jej tropem, decydował się wbrew wykształceniu i wiedzy zostać sprzedawcą na straganie. Rafał Marszałek pisze:

W *Miłości i gniewie* po raz pierwszy, w formie jeszcze uproszczonej i sentymentalnej, pojawia się nuta przywiązania do życia „człowieka prostego”, do naturalności pragnień i uczuć, które gdzie indziej nieuchronnie rutynizują się, martwieją¹¹³.

W *Smaku miodu* Jo uciekała w nieznane, poza miasto, próbując pogodzić się z wiadomością o niechcianej ciąży. Podobne miejsca odwiedzał bohater *Z soboty na niedzielę*, wybierając się na ryby. Arthur z sentymentem wspominał pustkowia, po którym włączył się z kuzynem (później wybudowano tam szeregowie domki). W *Sportowym życiu* Frank zabierał Margaret z dziećmi na przejażdżkę za miasto, dzięki temu bohaterka po raz pierwszy szczerze się uśmiechała. Również w filmie *Morgan: przypadek do leczenia* chwilowy azyl dla bohatera i jego ukochanej stanowiło łono natury. Morgan czuł się na nim jak Tarzan ratujący Jane. W *Darling* wakacje na Capri stanowiły wersję *glamour* ucieczki na łono natury. Zdaniem Krzysztofa Lipki, przyroda jest bardzo istotnym elementem *Samotności długodystansowca*, las „symbolizuje (nie tylko) duchową wolność Colina i poezję całości”¹¹⁴, ponadto:

Las jest poza czasem, nie przynależy do żadnego z dwóch wątków, ale wiąże się ze wszystkim i głównie reprezentuje naturę, tak pośród otaczającej rzeczywistości, jak i w odniesieniu do wnętrza bohatera. Naturę, a więc prawdę¹¹⁵.

Ucieczka na łono natury w tym filmie odbywała się wielokrotnie – wraz z każdym treningiem, ale także w momencie wyjazdu do Skegness. Nadmorskie plaże stały się kolejnym stałym elementem krajobrazu europejskiej Nowej Fali. Bohaterowie kina brytyjskiego szukali tam pogłębienia uczuć (*Rodzaj miłości*), kryjówki przed światem (*Miejsce na górze*) albo po prostu zabawy (*Samotność długodystansowca*).

¹¹³ Rafał Marszałek, *Nowy film angielski*, op. cit., s. 33.

¹¹⁴ Krzysztof Lipka, *Linia mety nie kończy biegu... Tony Richardson, Samotność długodystansowca*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 53 (113), 2006, s. 16.

¹¹⁵ Ibidem, s. 18.

Każdy z filmów brytyjskiej Nowej Fali pokazywał bohaterów żyjących w małych, często zagraconych pomieszczeniach, które czasem boleśnie obnażały problemy społeczne lat 50. i 60. Reżyserzy starali się dostrzec piękno w ciemnych zaułkach, zatłoczonych klubach, pustych dworcach i brudnych fabrykach. Gdy bohaterom krajobraz miejski brzydził, pozwalali im wyzwolić się z duchoty i ciasnoty miejsc oraz wyjść ku naturze. Bohaterowie – patrząc na miasto z dystansu – nadal widzieli jego oryginalne piękno, ale też wreszcie oddychali pełną piersią.

* * *

Społeczny realizm kina Nowej Fali daleko odchodził od tradycyjnie rozumianych technik realistycznych. Twórców tego nurtu bardziej interesowało parafrazowanie rzeczywistości niż jej dosłowne cytowanie, w czym przypominali *nouvelle vague*. Jaskrawym przykładem na to były (pozornie) „typowo” brytyjskie ujęcia (życia ulicy, ucieczek za miasto), które miały swoje ekwiwalenty w kinie europejskim tego czasu.

Kultura popularna

Życie w erze Ameryki jest jałowe.

Jimmy Porter w *Miłości i gniewie*

1. W stronę bezklasowości

Po wojnie kultura popularna (m.in. za sprawą mass mediów) staje się ogólnodostępna. Klasa pracująca jest kuszona dobrami materialnymi, pozostającymi na wyciągnięcie ręki. John Hill zaznacza, że kultura zaczyna być zjawiskiem bezklasowym, przez co ujednolica społeczeństwo¹, a klasie robotniczej daje złudzenie dobrobytu, na który dotychczas mogli pozwolić sobie tylko bogatsi. Zmienia się także sytuacja młodych, moda i muzyka po raz pierwszy stają się zjawiskiem krzykliwym i popularnym. W muzyce brytyjskiej tego czasu dominują dwie tendencje: jazz (czasem korzystający z tradycyjnego brzmienia Chrisa Barbera², często jednak skłaniający się w stronę lekkiej rozrywki, jak w *Samotności długodystansowca*) oraz twórczość zespołu The Beatles. Jeffrey Richards wspomina o tym w odniesieniu do filmu *Noc po ciężkim dniu*:

Film zbudowany jest wokół ich [Beatlesów – A.Ś.] wizerunku fajnych, młodych, nonszalanckich, trochę dziwnych, bystrych prowincjuszy. To byli pierwsi pop-idole, których nie „wykastrowano”, wrzucając do szufladki rozrywki rodzinnej. [...] Dzięki Lesterowi Beatlesi kojarzeni byli z nowym popem i kulturą popularną³.

¹ John Hill, *Sex, Class and Realism: British Cinema, 1956–1963*, BFI Publishing, Palgrave Macmillan, London 2011, s. 56–63.

² Chris Barber – angielski muzyk jazzowy, puzonista, saksofonista i basista. W roku 1949 założył orkiestrę z Ronem Bowdenem, Lonnie Doneganem, Kenem Colyerem. W 1955 zainicjował zespół Crane River Jazz Band z klawecistą Montym Sunshinem, z którym nagrał słynną wersję utworu Sidneya Becheta *Petite Fleur*. W latach 60. zmienił nazwę zespołu na Chris Barber Blues and Jazz Band. Był twórcą brzmienia trąbki w *Miłości i gniewie*. Jego zespół wystąpił też w filmie *Mama nie pozwala* i *We Are the Lambeth Boys*. Więcej na temat Chrisa Barbera w: Roman Waschko, *Przewodnik Iskier: muzyka jazzowa i rozrywkowa*, Iskry, Warszawa 1970, s. 28 oraz *Who's Who of British Jazz*, pod red. Johna Chiltona, wyd. 2, Bloomsbury, London 2004, s. 20–21.

³ Jeffrey Richards, *Films and British National Identity. From Dickens to “Dad’s Army”*, Manchester University Press, Manchester 1997, s. 160.

Muzyka czwórki z Liverpoolu dominowała nad światem filmowym – w komediach Lestera, jak pisze Alicja Helman, reżyser mniej korzystał z wzorów tradycyjnych gatunków muzycznych, a bardziej z burleski czy tzw. zwariowanych komedii (*crazy comedy movies*), gdzie o powodzeniu utworu decydowały szybkie tempo i nieoczekiwane meandry akcji⁴. Wszystko w imię jednej zasady – zaprezentowania kolejnych utworów z kolekcji największych gwiazd kultury popularnej tego czasu.

2. Konsumpcjonizm

2.1. Moda, kultura i zakupy

Okres roztańczonych lat 50. przyniósł modę spod znaku subkultury młodzieżowej Teddy Boys, której członkowie wywodzili się z niższych klas społecznych, ale chętnie wydawali zarobione pieniądze na zakup długich, aksamitnych płaszczy, wzorzystych kamizelek i koszul z dużymi kołnierzami. Chłopcy pomadowali półdługie włosy, dziewczęta (Teds) natomiast nosiły kucyki w stylu amerykańskim. W tym czasie, jak głosi legenda, Mary Quant (ponoć niezależnie od André Courrègesa) wymyśliła minispódniczkę. Wizerunek szczupłej, młodej dziewczyny w mini został na wieki utrwalony dzięki niewinnie uroczej modelce Twiggy. Do innych ekstrawagancji i innowacji z warsztatu Quant można zaliczyć wynalezienie szortów (bardzo krótkich spodni), płaszcza przeciwdeszczowego z PCW oraz wodoodpornego tuszu do rzęs⁵.

W latach 60. w swingującym Londynie pojawiła się subkultura Mods, którą charakteryzowały bujne włosy ścięte na sposób „studencki” bądź też ułożone w ekstrawaganckie fryzury. Młodzi lubili szokować pełnym jaskrawych barw, krzykliwym i prowokującym wyglądem. W *Nocy po ciężkim dniu* w trakcie konferencji prasowych i wywiadów zadawane były, w migawkowym tempie (świetnie oddanym montażem), pytania w stylu: „Kim pan jest – Modsem czy Rockersem?” albo: „Jak by pan nazwał swoją fryzurę?” (na co zresztą padała, fenomenalna i absurdalna, odpowiedź „Arthur”). Modę na trwale złączono z wizerunkami gwiazd, które stały się przykładami do naśladowania.

Debata na temat kultury popularnej znalazła jeszcze jedno ciekawe odzwierciedlenie w inicjatywach nowofalowców. Reisz, niegdyś dyrektor szkoły, w październiku 1960 roku brał udział w trzydniowej Specjalnej Konferencji Krajowego Związku Nauczycieli w Church House w Westminster, pod nazwą „Kultura popu-

⁴ Alicja Helman, *Dźwięczący ekran*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1968, s. 78.

⁵ Więcej o tym w moim artykule: Anna Śliwińska, *Kultura brytyjska [w:] Zachodnioeuropejska mozaika kulturowa (1848–2010)*, pod red. Marii Tomczak i Grażyny Gajewskiej, Wydawnictwo Naukowe Contact/ABC, Gniezno 2015, s. 81–105.

larna a odpowiedzialność osobista”. Całe wydarzenie myśliciel nowej lewicy Raymond Williams nazwał najbardziej wyjątkowym tego rodzaju, które kiedykolwiek odbyło się w Wielkiej Brytanii. Poza Reiszem na konferencji wystąpili „Rab” Butler (minister spraw wewnętrznych), dramaturdzy Arnold Wesker i Colin Morris, a także sam Williams (z wystąpieniem „Rozwój komunikacji w nowoczesnym społeczeństwie”). Richard Hoggart, którego artykuł „Jakość życia kulturalnego w społeczeństwie masowym” przekazano wcześniej uczestnikom, był nieobecny na konferencji. Wydarzenie zwróciło uwagę na fakt, że społeczeństwo brytyjskie, a szczególnie ludzie młodzi, zaczęło żyć w większym dobrobycie niż wcześniej, a jego problemy wynikały nie tyle z biedy, ile z coraz powszechniejszego materialistycznego i konsumpcyjnego podejścia do życia, wspieranego przez mass media, a taka mieszanka prowadziła do upadku wartości. Jack Longland, dyrektor ds. edukacji hrabstwa Derbyshire i prezenter radiowy, twierdził, że:

[...] w codziennym życiu kreowanym przez ludzi dorosłych szkoła wydaje się być jak oaza na pustyni. Ta hałaśliwa maszynaria masowej komunikacji obecna wszędzie: w prasie, filmie, reklamie, a także w radiu i telewizji, powtarza nam w kółko, że można być bogatym, nie pracując, można osiągnąć sukces wcale na niego nie zasługując i obiecuje nam złote góry. Miraż bogactwa zdobytego w cudowny sposób miga przed oczami młodych odbiorców i nie jest on bynajmniej nagrodą za ciężką pracę, lecz efektem łutu szczęścia w zakładach piłkarskich albo w loterii⁶.

Media zostały uznane za wroga uczciwych wartości niesionych przez edukację. Głównym winowajcą miała być telewizja – jako źródło największego zła i zagrożenia dla życia duchowego. Rzadko brano wtedy pod uwagę obszerniejsze badania przeprowadzone przez Hoggarta i Williamsa. Zapomniano na przykład o – dziś najbardziej znanym – *Uses of Literacy*⁷, w którym Hoggart codzienność i wartości niesione przez życie w społecznościach ściśle wiązał ze stylami spędzania czasu wolnego. Szerszym echem odbiła się natomiast mniej ciekawa analiza przeprowadzona przez Hoggarta w roku 1960, dotycząca niedawno osiągniętego dobrobytu, w szczególności zaś negatywnego wpływu nowo powstających osiedli mieszkaniowych na relacje w „starych” społecznościach, a także roli produkowanych masowo dóbr w kreowaniu kultury konsumpcjonizmu, zakorzenionego w trywialności mass mediów⁸.

Kino żywo zareagowało na nową sytuację społeczną. Konstrukcje postaci Joe z *Miejsca na górze* i Franka ze *Sportowego życia* stanowiły jaskrawe przykłady nastawienia na gromadzenie dóbr materialnych dla zaimponowania innym,

⁶ Cyt. za: Stuart Laing, *Representations of Working Class Life 1957–1964*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 1986, s. 203.

⁷ Pierwsze wydanie pochodziło z roku 1957. W mojej pracy korzystałam z wydania: Richard Hoggart, *Uses of Literacy: Aspects of Working Class Life*, Penguin Books, London 2009.

⁸ Rozważania na temat konferencji na podstawie: Colin Gardner, *Karel Reisz*, Manchester University Press, Manchester 2006, s. 114–115.

w szczególności zaś kobietom. Taki był też Arthur, główny bohater *Z soboty na niedzielę*, noszący drogie garnitury i biżuterię. Pośród wizerunków ludzi opętanych przez demona konsumpcji na pierwszy plan wysuwają się jednak portrety kobiet opanowanych pasją zakupów. Wiązało się to oczywiście ze zmianą ich sytuacji po wojnie (o czym była mowa w rozdziale o społecznym realizmie). Warto jednak dodać, że – na co zwraca uwagę John Hill – pozycja kobiety nadal nie była równa statusowi mężczyzny. Brytyjki częściej podejmowały pracę niż przed wojną, ale nadal zarabiały przeciętnie 62 procent wynagrodzenia mężczyzn i najczęściej były zatrudniane w tradycyjnie pojmowanych „kobiecych zawodach” (branża tekstylna, kosmetyki, niższe stanowiska w administracji)⁹. Zatem zmiana ich pozycji była wyraźna, ale – jak pisze Hill – dotyczyła raczej nowego modelu rodziny niż prawdziwej liberalizacji¹⁰. Faktem pozostaje, że pierwszy raz kobiety miały swoje pieniądze i przez to, jak sugerują filmowcy Nowej Fali, stały się bardzo podatne na rodzący się konsumpcjonizm. Przykłady można mnożyć – od ujęć przechadzki między sklepami, rozpoczynających *Georgy Girl*, poprzez bohaterkę filmu *The Leather Boys*, Dot, ekscytującą się w równym stopniu kinem, *True Romance*, jak i farbowaniem włosów, aż po *Darling*, w którym Diana jako modelka cały czas pozostawała zanurzona w świecie dóbr materialnych. Nawet marginalne przywołanie konsumpcjonizmu w tym kinie okazało się bardzo sugestywne. Za dobry przykład mogą służyć sceny z *Rodzaju miłości*, w których matka Ingrid kupuje dziewczynie kolejny niepotrzebny płaszcz (czym denerwuje zięcia), oraz ujęcia Helen, której bohater *Miłości i gniewu* wytyka noszenie kreacji od Diora, albo finał *Z soboty na niedzielę*, gdy bohaterka planuje, jak urządzi nowy dom.

2.2. Billy kłamca¹¹

W *Billym kłamcy* jak w lustrze odbijała się sytuacja kraju, który zaczynał na nowo oddychać po ciężkich latach okresu powojennego. Skończył się czas dramatycznych oszczędności i kryzysu gospodarczego, zaczęły – zakupy, minispódniczki i muzyka The Beatles. Główny bohater żyje w dwóch światach – realnym (z nudną pracą, małymi relacjami z dziewczynami, mieszczańską rodziną) oraz fantazmatycznym (w królestwie Ambrozji, w której może być, kim chce). W jego realnym życiu zmiany mogą nadejść wraz z pojawieniem się młodej, wyzwolonej Liz (Julie Christie).

Elementy kultury Mods można było odnaleźć zarówno w marynarkach Billy’ego, jak i strojach Julie Christie. Mimo użycia czarno-białej taśmy filmowej kreacja bohaterki zapowiadała już nowoczesne, modowe trendy, które można było śledzić

⁹ John Hill, op. cit., s. 17.

¹⁰ Ibidem, s. 20.

¹¹ Część wniosków w tym podrozdziale została oparta na moich rozważaniach zawartych w: Anna Śliwińska, *Different Faces of Parody in „Billy Liar”*, „Images”, vol. 14, nr 23, 2014, s. 81–91.

w witrynach kolejnych sklepów (m.in. C&A). Również fryzura Billy'ego stanowiła zapowiedź boomu na bujne włosy, często ścięte (jak u Beatlesów) „po studencku”. W swingującym Londynie lat 60. doszło do zmian w stereotypowym postrzeganiu męskości i kobiecości. Mężczyźni z coraz dłuższymi fryzurami i w kolorowych strojach stali się bardziej kobiecy. Ojciec Billy'ego widział syna jako bardzo kobiecego, dlatego że charakteryzowała go bierność. Píše o tym Danny Powell:

Scena naśmiewania się przez Geoffreya [ojca – A.Ś.] z Billy'ego jako zniewieściałego pokazuje zmianę w podejściu do płci kulturowej. W filmie widać to też w jego dalszej części, a w realnym świecie – pod koniec dekad. Dla ojca chłopaka kobiecość oznaczała słabość, jednak nadchodziła era Beatlesów z ich długimi włosami i męskością niemającą w sobie cech macho¹².

Nastąpiła subtelna zmiana w nastrojach Brytyjczyków. W tle nadal widać burzowe po wojnie domy, jednak na pierwszym planie pojawia się już nowa zabudowa. Po biedzie i ekonomicznych dramatach wojennych przyszedł czas na zachwyty dostępnością produktów i bogactwem wyboru, jaki dawał wolny rynek. Otwarcie supermarketu w *Billym kłamcy* wydaje się idealną metaforą sytuacji, która dotyczyła Brytyjczyków na przełomie lat 50. i 60.¹³ Kultura masowa zawładnęła umysłami wszystkich – od klasy robotniczej po wyższe sfery, od młodzieży po gospodynie domowe, stojące w kolejce z koszykami do supermarketu, traktowanego jak świątynia czy miejsce pielgrzymki. Samo zdarzenie, na wskroś parodystyczne (pojawienie się komika Danny'ego Boona oraz kobiet grających na kobzach wśród półek w markecie), podkreślało absurdalność sytuacji. Powell cytuje słowa Julie Christie:

Ten film to dowód tych wszystkich zmian. Zwyczajny supermarket staje się czymś niesamowitym jak świątynia. To początek tego typu konsumpcjonizmu: te kobiety z klasy robotniczej, piszczące z podekscytowania, że otwiera się imperium towarów, w którym one będą mogły konsumować do woli¹⁴.

W konsumpcyjny styl życia idealnie wpisywała się także fascynacja mass mediami. Billy balansuje na granicy pomiędzy zachwytem nad kulturą popularną a jej parodią. Z jednej strony, ogromny wpływ miały na niego media, z drugiej jednak – widział ich zafałszowany i manipulacyjny styl. W jego wypowiedziach mieszały się fascynacja i kpina:

Fantazje Billy'ego mają różne źródła. Jego postać to synteza brytyjskich i amerykańskich filmów, programów telewizyjnych i wiadomości. Kultura popularna ma wielki wpływ na sposób, w jaki postrzega on świat. Hoggartowskie *shiny barbarism* jest dla Billy'ego wyjątkowo kuszące¹⁵.

¹² Danny Powell, *Studying British Cinema. The 1960s*, Auter, Leighton 2009, s. 63.

¹³ O popkulturowych elementach w *Billym kłamcy* pisze też: Stephen Lacey, *British Realist Theatre. The New Wave in its Context 1956–1965*, Routledge, London, New York 2002, s. 175–177.

¹⁴ Danny Powell, op. cit., s. 71.

¹⁵ Ibidem, s. 63.

Zgodnie ze słowami Powella, konstrukcja postaci Billy'ego odwoływała się do koncepcji Richarda Hoggarta¹⁶ zawartej w *The Uses of Literacy*, w której próbował on opowiedzieć o tym, jak klasa robotnicza została uwiedziona przez amerykańską kulturę popularną. Badacz koncepcję *a shiny barbarism* oparł na analizie filmów hollywoodzkich oraz tanich powieści kryminalnych. Starał się uchwycić moment, w którym klasa robotnicza zachwyliła się kulturą popularną i została objęta zjawiskiem *massification*. Pisze o tym także Karolina Kosińska, powołując się na Michaela Bracewella:

W języku reklamy zagościły hasła, jak Duma Narodowa i Dziedzictwo Brytyjskie, dzięki czemu kupowanie stanowiło nie tylko przyjemność, ale wręcz imperatyw moralny, wyraz przywiązania do wysokich wartości. Forsowanie konsumpcjonizmu jako wartości pozytywnej w naturalny sposób umacniało hegemonię rządzących, którzy dając społeczeństwu (zwłaszcza klasom niższym) pieniądze, stwarzali pozór oddania im władzy. Materialnie zaspokojona klasa robotnicza (a przynajmniej jej część) odsuwała na bok swój wypracowany przez lata etos, stając się w rękach rządu masą plastyczną i uległą. Ale działała tu także swoista dialektyka. Klasy wyższe, jako producenci owych dóbr, musiały się przyjrzeć swoim masowym klientom i ich potrzebom, także tym ludzkim. Wiązało się to z pozorną demokratyzacją życia społecznego i ze zniwelowaniem różnic klasowych w społeczeństwie. Hasło „bezklasowość” było kolejnym sloganem forsowanym przez rząd w jego ideologicznym dyskursie symbolizującym nadejście ery nowoczesności¹⁷.

Badania Hoggarta objęły te same przestrzenie kultury popularnej, które fascynowały bohatera *Billy'ego kłamcy* – czyli *pulp fiction*, popularne czasopisma, gazety i kino. Badacz nie atakował kultury popularnej, lecz raczej jej aspekt masowości, oparty na z góry narzuconych przewidywalnych schematach¹⁸. Podobną drogę wybierał Schlesinger, pogardzając zjawiskiem masowości kultury, wysmiewał konsumpcjonizm, jednocześnie poprzez parodystyczne zachowania Billy'ego często odwoływał się do kultury popularnej i jej reprezentacji. Jego bohater najswobodniej czuł się, cytując, parafrazując i parodiując język nowych mediów. Kultura popularna, podobnie jak Ambrozja, dawała mu azyl, w którym mógł schować się przed światem „strasznych mieszczan”:

Billy swobodnie włada językiem mediów: „Look, do you wanna know or don't ya?” – pyta niczym gangster włoskiego pochodzenia z kina amerykańskiego. Billy to produkt nowych czasów i nowych mediów, świadomy faktu, że zmieniający się świat otwiera niektórym ludziom drzwi do nowych możliwości i jeśli on sam stanie się wolny, będzie mógł z tych możliwości skorzystać¹⁹.

¹⁶ Tom Courtenay pisał, że zarówno książka, jak i badacz zrobili na nim duże wrażenie. Imponowało mu, że ktoś z pokolenia jego rodziców miał odwagę i upór, aby się wykształcić i mówić bez skrępowania o klasie robotniczej. Tom Courtenay, *Dear Tom. Letters from Home*, Black Swan, London 2000, s. 189.

¹⁷ Karolina Kosińska, *Kino Młodych Gniewnych*, „Dialog” 2014, nr 12, s. 174–175.

¹⁸ Por. Richard Hoggart, *Uses of Literacy: Aspects of Working Class Life*, Penguin Books, London 2009.

¹⁹ Danny Powell, op. cit., s. 64.

Dzięki podróżom do świata Ambrozji w filmie udało się także sparodiować charakterystyczne gatunki filmowe. Dzielnny Billy w swojej imaginacji był pokazywany jako bohater filmu wojennego, kina *noir* i kroniki filmowej. Nawet napisana przez niego *Twisterella* stała się utworem jakby cytowanym z kina muzycznego. Cały świat wyobraźni Billy'ego bazował na obiegowych wyobrażeniach na temat kultury popularnej. Okazał się jednak podwójnie sztuczny – nie tylko dziejący się w wyobraźni bohatera, ale także sklejony z komponentów i schematów znanych z dzieł popkultury. Może jednak był prawdziwszy niż świat skostniałych norm i nakazów pokolenia jego rodziców?

Sztuczność i intertekstualność postaci Billy'ego podkreślała też oryginalna gra Toma Courtenaya. Peter Barkworth (wykładowca i ceniony artysta West Endu), podsumowując pracę Courtenaya, napisał, że jest on utalentowany, ale jego grę charakteryzuje niepokój – nogi i ręce pracują za intensywnie, a aktor za mało myśli nad samym występem²⁰. Paradoksalnie, właśnie „nerwowość” jego gry docenią później twórcy Nowej Fali.

Lekcje pobierane przez Toma Courtenaya w RADA były oparte na realistycznym, i docenianym na West Endzie, kreowaniu postaci. Aktor podkreślał, że był zbyt *jumpy* ('nerwowo'), żeby osiągnąć poziom w pełni naturalnej gry aktorskiej, wielokrotnie próbował jednak, za pomocą kolejnych ćwiczeń, doskonalić swój warsztat. Z dużym sentymentem wspominał zajęcia z Barkworthem, posługującym się różnymi technikami pracy aktora. Ulubioną z metod Courtenaya była „antycypacja”, polegająca na przewidywaniu następnego kroku, czyli graniu w taki sposób, aby koniec tekstu był wcześniej zapowiedziany postawą i ustawieniem sylwetki aktora. Jeśli artysta wygłaszał długi monolog, a dopiero w ostatniej linijce tekstu zwracał się bezpośrednio do innej postaci, to już dużo wcześniej ustawiał swój wzrok i postawę w stronę osoby, do której w końcu kierował swoje słowa. Inną techniką Barkwortha, stosowaną zdaniem Courtenaya przez Humphreya Bogarta, było *interrupted action*, pozwalające przerwać na chwilę akcję, żeby wydłużyć napięcie i oczekiwanie (przykładem tej techniki było majestatyczne sączenie alkoholu przez Bogarta). Kolejną z bardzo logicznych metod Barkwortha okazało się *look, move, speak*. Courtenay tłumaczył ją na przykładzie oświadczenia: najpierw patrzy się na narzeczoną, potem się klęka, a w końcu mówi: „Czy wyjdiesz za mnie?”. Zamiana kolejności spowodowałaby pewną alogiczność. Podobnie w teatrze, spojrzenie przekłada się na ruch, a dopiero w ostatniej fazie na wyartykułowanie słów²¹. Cały warsztat, o którym wspominał aktor, posłużył mu do stworzenia roli Billy'ego Kłamcy, zbudowanej na zasadzie wyrazistego gestu, ekspresji i niezwykłych umiejętności językowych.

W *Billym Kłamcy* ciekawą – i zwiastującą nowe kino – postać stworzyła też Julie Christie. Liz stała się zapowiedzią wizerunków kobiet, które zostały

²⁰ Na podstawie: Tom Courtenay, op. cit., s. 217.

²¹ Ibidem, s. 216–217.

utrwalone w kulturze brytyjskiej lat 60. W portrecie relacji damsko-męskich kryła się obietnica rewolty dotyczącej swobody zachowań seksualnych. Billy zaręczył się z dwiema dziewczynami, a w tym samym czasie flirtował z kolejką. Liz, jak sama deklarowała, miała wielu mężczyzn i był to dla niej powód do dumy, a nie wstydu.

Rozwinięcie roli Liz z *Billy'ego kłamcy* stanowi Diana z *Darling*. Tym samym Christie, grająca główne postaci w obu filmach, stworzyła wizerunki kobiet bardziej samodzielnych, często ciekawszych od męskich bohaterów tego kina²². W *Darling* złagodzone zasady moralne pozwoliły na większą swobodę zachowań seksualnych, mimo to (wbrew częstym insynuacjom) status kobiety w tym filmie pozostał daleki od niezależności. Dianę uwięziono w klatce pożądania wobec dwóch mężczyzn – co symbolizowało zmianę w obyczajowości. Robert jako poważny dziennikarz, pisarz, osoba wykształcona, reprezentował model dawnej kultury. Miles zaś przynależał do świata popkultury – pokazywał Diane modernizm nowoczesnej architektury i aranżacji wnętrz oraz ten dotyczący zachowań seksualnych (słynna scena przepojonej seksualnością orgii, aprobowanie voyeurizmu i swobodnego doboru partnerów).

Mimo że Robert prezentował poglądy liberalne (opuścił rodzinę, by żyć z kochanką), utożsamiano go z kulturą i obyczajowością tradycyjną. W scenie wywiadu telewizyjnego bohater opuszczał studio przy akompaniamencie muzyki klasycznej, zderzonej po chwili ze swingującymi utworami prywatki, którą organizował Miles. Gdy Dianę nużyło życie ze stukającym całym dniami w klawisze maszyny do pisania Robertem, chętnie uciekała do Milesa, który oferował jej ekscytujące doznania, na miarę spontanicznej podróży do Paryża. W finale filmu, jako zblazowana i samotna żona włoskiego księcia, Diana zapragnęła powrócić do stabilizacji, jaką dawał jej Robert, ale na to było już za późno²³.

3. Mass media

3.1. Telewizja

W latach 50. fenomen srebrnego ekranu zaczął słabnąć, wielbiciele X muzy zwracali się ku telewizji. Wiele kin zostało zamkniętych albo przerobionych na kluby bingo²⁴. Choć bohaterowie Nowej Fali nadal chętnie chodzili do kin, coraz częściej tę rozrywkę zastępowali telewizją.

²² Na podstawie materiałów: <<http://www.yorkshirefilmarchive.com/film/billy-liar-location-leeds-bradford>> [dostęp: 7 września 2013].

²³ Danny Powell, op. cit., s. 153.

²⁴ Anthony Aldgate, Jeffrey Richards, *Best of British. Cinema and Society From 1930 to the Present*, I.B. Tauris Publishers, London, New York 2002, s. 185.

Kino brytyjskiej Nowej Fali obnażało mechanizmy produkcji telewizyjnej. W *Nocy po ciężkim dniu* występ Beatlesów w telewizji pokazywał, że stała się ona jednym z najsilniejszych mediów kształtujących gusta mas. Praca w studiu telewizyjnym (nagminnie powtarzane zwroty, aby piosenkarze nie wychodzili z kadru) przyniosła smutną prawdę o medium, które zaczęło kreować wizerunek gwiazd, ograniczając ich swobodę ekspresji. Słodko-gorzki świat nowych mediów wyeksponowano także w scenie kręcenia reklamy w *Darling*, w której idealnie wypunktowano sztuczność i prowizoryczność rzeczywistości szklanego ekranu.

Telewizja zaczęła też rządzić życiem rodzinnym. W *Rodzaju miłości* bohater musiał zrezygnować z koncertu ojca, by z teściową i żoną obejrzeć teleturniej. W *Z soboty na niedzielę* Arthur wracał do domu, w którym czekała na niego zapracowana matka i zapatrzony w telewizor ojciec. Telewizja, która zaważnęła wyobraźnię mas, budziła niesmak wielu bohaterów brytyjskiej Nowej Fali. W *Samotności długodystansowca* Colin z przyjacielem parodiował przemówienie oglądane w telewizji. Chłopcy wyłączali dźwięk, by podłożyć komiczne dialogi zastępujące słowa: „[...] problem dobrobytu, duch odnowy, zasiłki dla bezrobotnych, dodatki rodzinne. Wierzę, że zrodzi się nowa forma dyscypliny wewnętrznej, że młodzież uniknie zarazy”. Propaganda telewizyjna była przykładem znienawidzonej przez nowofalowców obłudy i dwulicowości.

3.2. *Music-hall*

John Hill zwrócił uwagę na przesunięcie akcentów w wizerunkach społeczeństwa brytyjskiego – etos nowej klasy pracującej opierał się raczej na konsumpcji niż na produkcji²⁵. Bohaterów nie widywało się już tylko przy pracy, lecz często także w trakcie robienia zakupów. Symboliczna zmiana warty została pokazana w scenach śmierci Ma Tanner z *Miłości i gniewu* oraz dziadka (Billy’ego Rice’a) z *Music-hallu*²⁶.

Otwierając film scena prezentowała przyjazd córki głównego bohatera do rodzinnego nadmorskiego miasteczka²⁷. Dziewczyna, oglądając plakaty i fasadę budynku, w którym odbywały się występy jej ojca, usłyszała złośliwy komentarz przechodniów, zastanawiających się, kim jest gwiazda tego show, skoro nie ma jej w telewizji. Smutną prawdę skomentował Rafał Marszałek: „Jutro rodzina jego [Archiego – A.Ś.] nieuchronnie zbankrutuje, tak jak nieuchronnie music-

²⁵ John Hill, op. cit., s. 154.

²⁶ Ibidem, s. 156.

²⁷ Takie miasteczka będą pojawiały się w wielu filmach nowofalowych jako miejsca wakacji, ale w niektórych wypadkach – jak w *Music-hallu* czy *Systemie* – stanowią tło całej akcji.

-hall musi ustąpić widowisku filmowemu i telewizyjnemu”²⁸. Bohater żyje ze świadomością klęski, która go czeka (kończy się jego kariera, a dodatkowo ma problemy w związku z niepłaceniem podatków). Życie rodzinne też nie układa mu się najlepiej – Archie zdradza drugą żonę z młodą kochanką, której rodzice mają sponsorować jego nowy show. Również jego dzieci nie potrafią być szczęśliwe (córką swoim zaangażowaniem społecznym złości swojego chłopaka, jeden z synów planuje ucieczkę do Kanady, a drugi bierze czynny udział w konflikcie sueskim). Nawet ojciec Archiego, Billy, nie jest w stanie odnaleźć się w nowych realiach, w których nie obowiązują już dawne zasady.

Kariera i funkcja mediów stały się istotnym elementem całej opowieści. Z radia, prasy i telewizji bohaterowie dowiadywali się o dalszych losach Micka, który walczył w konflikcie sueskim, został aresztowany, a w końcu ginął. Wszystkie informacje docierały do rodziny Rice’ów za pośrednictwem mediów. W filmie radiowa propaganda powodzenia została zestawiona z music-hallowymi występami Archiego oraz jego najbliższych. Idealnym przykładem jest scena, w której Billy śpiewał: „Jesteśmy goli, mimo to mamy flotę, mamy okręty. A co więcej, mamy wodę, która jest równie mokra, jak była za czasów lorda Nelsona”. Music-hallowy czy kabaretowy świat dowcipów stał się bardziej prawdziwy i wiarygodny niż informacyjna papka i propaganda. Tak samo ironiczna była scena uroczystości po pogrzebie Micka. Jego rodzina została osaczona przez żądnych sensacji dziennikarzy, co dało wyrazisty sygnał zmian w obyczajach społecznych i postrzeganiu intymności w relacjach ogólnoludzkich.

W filmie wielokrotnie pojawiły się różne odwołania do kultury popularnej. Prowadzony przez Archiego konkurs piękności stał się rozrywką dla uwiedzonego konsumpcją społeczeństwa, a jego uczestniczki swoje umiejętności porównywały do cech charakteryzujących postaci popkultury (Weroniki Lake czy Kaczora Donalda). Dodatkową atrakcją okazała się obecność gwiazdy telewizji, która zasiadała w jury imprezy. Świat dawnej rozrywki spod znaku music-hallu musiał odejść, zastępowały go miałkie uciechy hołubione przez nowe media. *Music-hall* kończył też etap filmowej współpracy Richardsona i Osborne’a. W sztuce tego ostatniego wyraźnie było widać sympatię do Archiego oraz nostalgię za tym, co przeszłe (music-hall). Richardson stawał już po stronie młodych, którzy reprezentowali nowe wartości i inny styl życia²⁹.

²⁸ Rafał Marszałek, *Nowy film angielski*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1968, s. 38.

²⁹ Robert Shail, *Tony Richardson*, Manchester University Press, Manchester, New York 2012, s. 27–28.

4. Pop-art³⁰

Twórczość młodych gniewnych nie była jedynym prądem kulturowym w Wielkiej Brytanii lat 50. i 60. W roku 1956, w którym wystawiono w teatrze *Miłość i gniew*, pojawiła się także ekspozycja „This Is Tomorrow”, otwarta 8 sierpnia w White-chapel Gallery. Projekt stanowił zwieńczenie pracy niezależnej grupy artystów, architektów i krytyków, symbolicznie rozpoczynając historię brytyjskiego pop-artu. Zarówno młodzi gniewni, jak i Independent Group (założona w roku 1952) zdecydowanie przeciwstawili się rozcieńczonemu modernizmowi tradycyjnej inteligencji spod znaku Bloomsbury.

Prace na wystawie „This Is Tomorrow” bazowały na elementach kultury popularnej – wizerunkach Marilyn Monroe czy reklamie filmu *Zakazana planeta* (odwiedzających wystawę witał Robbie Robot z tego filmu), a ściany galerii przykrywał montaż CinemaScope. Główny zwolennik prac Independent Group, Lawrence Alloway, stał się ojcem chrzestnym (wspominanego we wstępie) magazynu „Movie”, w którym wielokrotnie – choć przede wszystkim negatywnie – pisano o filmach brytyjskiej Nowej Fali.

Pop-art okazał się alternatywą dla dominującej kultury elitarnej, zwracając się w kierunku zjawisk popkultury oraz tradycji awangardowej. Z perspektywy czasu widać, że brytyjska Nowa Fala mogła mieć (formalnie, technicznie) dużo więcej wspólnego z pop-artem niż z literaturą młodych gniewnych. Jednak podczas gdy ci ostatni zwrócili się w kierunku zainteresowania prowincją, Independent Group zachwyciły amerykańska kultura konsumpcyjna, science fiction, filmy

³⁰ „[P]op-art, sztuka, w której przedmioty znane z codziennego życia (np. komiksy, puszki, znaki drogowe, hamburgery) były samodzielnymi tematami dzieł, a także w swej fizycznej postaci stawały się ich częścią. P.-a. był zjawiskiem przede wszystkim brytyjskim i amerykańskim: pojawił się w końcu lat pięćdziesiątych XX w. i trwał przez następną dekadę. Nazwy p.-a. po raz pierwszy w druku użył krytyk sztuki Lawrence Alloway (1958), odnosząc się do dominującej ówczesnie w malarstwie i rzeźbie ikonografii kultury popularnej. Dzieła takich artystów, jak Amerykanie: Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Claes Oldenburg, Tom Wesselman, James Rosenquist i Robert Indiana, czy Brytyjczycy David Hockney i Peter Blake i wielu in., charakteryzowały się tym, że przedstawiały najrozmaitsze aspekty kultury masowej, która miała ogromny wpływ na życie codzienne. Motywy zaczerpnięte z telewizji, komiksów, czasopism ilustrowanych i wszelkiego typu reklam ukazywane były obiektywnie, bez wartościowania, za to z drobiazgową dokładnością, za pomocą środków charakterystycznych dla przekazu komercyjnego, wykorzystywanego w tych obszarach, z których owe motywy pochodziły. Po dominacji abstrakcji zarówno w Stanach Zjednoczonych, jak i w Europie p.-a. był próbą powrotu do bardziej obiektywnej, powszechnie akceptowanej formy sztuki. Był też kierunkiem ikonoklastycznym, a to ze względu na odrzucenie z jednej strony «sztuki wysokiej» należącej do przeszłości, z drugiej zaś presji in. współczesnych kierunków nowoczesnych. P.-a. stał się przełomem w kulturze, ponieważ stanowił odzwierciedlenie określonej sytuacji społecznej, a także dlatego, że tworzone w tej konwencji, łatwe w odbiorze przedstawienia natychmiast były przechwytywane przez środki masowego przekazu. Mimo że przeciwnicy p.-a. uważali go za wulgarny, szukający sensacji, antyestetyczny i niepoważny, zwolennicy (stanowiący w kręgach artystycznych mniejszość) widzieli w nim sztukę demokratyczną, która łączy znawców i nieprzygotowanych odbiorców”. Definicja pochodzi z polskiej edycji *Encyklopedii Britannica*, t. 34, Wydawnictwo Kurpisz, Poznań 2003, s. 56.

w stylu Hollywood i reklama. Na to nie mogli zgodzić się bohaterowie literatury młodych gniewnych i kina Nowej Fali, którzy z odrazą patrzyli na świat reklamy (*Samotność długodystansowca*) oraz gardzili kulturą amerykańską (słowa stanowiące motto tego rozdziału). Zdaniem Petera Wollena, popartowska transformacja w kinie brytyjskim rozpoczęła się dzięki emigrantom: Richardowi Lesterowi (Amerykanin) w *Sposobie na kobiety* (1965), Josephowi Loseyowi (Amerykanin) przy pracy nad *Modesty Blaise* (1966) i Michelangelo Antonioniemu (Włoch), którego *Powiększenie* (1967) stało się archetypem kina całej dekady. Wymienieni reżyserzy, zdaniem badacza, chętnie skłaniali się w kierunku *nouvelle vague*, ponieważ scenariusze ich filmów nie bazowały na realizmie, lecz na absurdzie w stylu Harolda Pintera lub *Goon Show*³¹.

Elementy pop-artu zostały rozsiane w wielu scenach filmowych brytyjskiej Nowej Fali. W *Darling* popartowskie obrazy, eksponowane w sposób wideoklipowy i z użyciem ostrego tła muzycznego, stały się ciekawostką ze względu na kryminalną przeszłość tworzącego je artysty.



Artysta i jego dzieła (*Darling*)

Czołówka *Sposobu na kobiety* zdradzała liczne konotacje z kulturą pop-artu, na zasadzie podobieństw kształtów (jak u surrealistów) zostały połączone w niej kolejne ujęcia, które wprowadzały widza w świat opowiadanej historii, a ściślej – do sypialni Tolena.

³¹ Więcej informacji na ten temat: Peter Wollen, *The Last New Wave: Modernism in the British Films of the Thatcher Era* [w:] *British Cinema and Thatcherism: Fires Were Started*, pod red. Lestera D. Friedmana, Wallflower Press, London, New York 2006, s. 35–36.



Czołówka Sposobu na kobiety

Tak samo oryginalne i modernistyczne napisy końcowe *Sposobu na kobiety*, złożone z fragmentów fabuły, miały ciekawą formę graficzną – przypominającą znaczki pocztowe z podobiznami bohaterów.

Współistnienie „brzydoty” małych miasteczek i obskurnych zaułków z nowoczesnością budownictwa³² tworzyło autentyczny wizerunek życia w powo-

³² Nie modernistyczne projekty, ale proste, tanie budownictwo było potrzebne milionom mieszkańców Wysp. Odpowiedzią na to zapotrzebowanie stała się firma Johna Williama Lainga, z Davidem Adamem jako głównym architektem. Ten ostatni „zaprojektował prawdopodobnie więcej domów londyńskich przedmieść niż jakikolwiek inny architekt jego pokolenia”. Sytuacja zmieniła się ponownie za sprawą rządów Clementa Attlee, który, zgodnie z socjalistycznymi założeniami swojej partii, postulował rozwiązanie problemu wyniszczonych przez wojnę i przeludnionych miast. Jego

jennej Wielkiej Brytanii. W *Sposobie na kobiety* przestrzeń życiowa bohaterów została zaprojektowana w klimacie modernistycznym. Wszystko było w niej krzywe, oryginalne oraz służyło innym celom niż te, do jakich był przyzwyczajony przeciętny widz. Całość przypominała dom z filmu *Morgan: przypadek do leczenia* – poddany licznym przeróbkom dyktowanym wyobraźnią głównego bohatera, ulegał on ciągłym, często absurdalnym zmianom (jak choćby wycinanie sierpa i młota w każdym możliwym miejscu – na fortepianie, na dywanie, itd.). Rafał Marszałek pisze:

W domu zagraconym obfitością sprzętów, przedmiotów, z których tylko nieliczne są użyteczne, w przybytku, który wydaje się równie prowizoryczny jak jutrzejsze mieszkanie bohaterów *Sposobu na kobiety*, Morgan toczy walkę ze swoim miłosnym rywalem pochodzącym z „normalnego” świata. Konkurenta witają popiersia małp wyzierające z każdego niemal punktu mieszkania³³.

5. Jazz

5.1. Cały ten jazz

Jazz w filmach brytyjskiej Nowej Fali istniał na dwóch przeciwległych biegunach – jako ucieczka od kultury popularnej oraz jako jej integralny element. Ten paradoks idealnie odpowiadał założeniom omawianego kina. Kultura popularna była jednocześnie hołubiona i negowana przez jej twórców.

Muzykę jazzową i wizję świata prezentowaną przez twórców tego nurtu łączyła tajemnicza więź, której podstawą nie było proste cytowanie utworów muzycznych, ale funkcjonowanie na zasadzie identyczności przekazywanych myśli i uczuć. Rzadko w przypadku korespondencji sztuk zdarza się tak niezwykła spójność w sposobie patrzenia na świat. Jazz powstał na drodze złożonego, wielofazowego procesu, w którym można wyróżnić etap rozwoju afrykańskiej muzyki ludowej i włączenia do niej brzmienia amerykańsko-europejskiego. Ludność murzyńska

program o jednoznacznie brzmiącej nazwie New Towns (regulowany przez „New Towns Act” z roku 1946) postulował zakładanie nowych miast, które nie tylko odciążyły główne ośrodki, ale także zaczęły służyć rozwojowi prowincji. W latach 50. i 60. nadeszła Nowa Fala modernizmu brytyjskiego. Wszystko to za sprawą utalentowanych młodych architektów, takich jak odwołujący się do brutalizmu (*New Brutalism*) Alison i Peter Smithsonowie, których najbardziej znanym projektem jest Economics Building w Londynie (Picadilly, 1959–1964). W tym czasie Wielka Brytania stała się głównym ośrodkiem rozwoju późnego modernizmu. Dopiero lata 80. przyniosły nową tendencję w architekturze brytyjskiej – *high-tech*, które pozostaje modne do dziś. Na podstawie mojego tekstu: Anna Śliwińska, *Kultura brytyjska* [w:] *Zachodnioeuropejska mozaika kulturowa (1848–2010)*, pod red. Marii Tomczak i Grażyny Gajewskiej, Wydawnictwo Naukowe Contact/ABC, Gniezno 2015, s. 81–105.

³³ Rafał Marszałek, *Nowy film angielski*, op. cit., s. 85.

srowadzona do Ameryki Północnej już w XVI i XVII wieku przywiozła ze sobą muzykę towarzyszącą ekstatycznym obrzędom, tańcom, ale też codziennym zajęciom. Stawała się odpowiedzią na trudy dnia, pozwalała zachować swoją tożsamość i wyrazić sprzeciw wobec zastanej sytuacji. Jednak jazz, jako gatunek muzyczny, rozwinął się dopiero w pierwszej połowie XX wieku na południu Stanów Zjednoczonych – w Nowym Orleanie. Następne lata przynosiły kolejne etapy w rozwoju muzyki jazzowej, aż do free jazzu, który jest niezwykle popularny do dziś³⁴.

Zwykło się mówić, że pierwszą w pełni jazzową ścieżką dźwiękową była muzyka skomponowana przez Elmera Bernsteina do filmu Otto Premingera *Złoto-ręki* (1955). Od lat 50. każdy młody i modny reżyser chciał mieć muzykę jazzową w swoim filmie, szczególnie w scenach zbrodni i mrocznych wizerunków miasta. W Wielkiej Brytanii najbardziej popularnym muzykiem grającym modern jazz był John Dankworth³⁵, zaś Chrisa Barbera nadal kojarzono z brzmieniem tradycyjnym.

Julio Cortázar w *Grze w klasy* napisał:

[...] jazz jest niby ptak, który odlatuje i powraca, przylatuje i przyfruwa, przeskakując bariery, kpiąc z kontroli celnych [...] coś poza narodowym obyczajem, poza niewzruszonymi tradycjami, językiem i folklorem: chmura pozbawiona granic, szpieg powietrza i wody, forma archetypu, coś z przeszłości, coś z głębi, z dołu, coś, co godzi Meksykanów i Norwegów, i Rosjan, i Hiszpanów, coś, co z powrotem włącza ich w ciemny, wspólny, dawno zapomniany ogień [...] mówi im, że może były i inne drogi, i że ta, którą poszli, nie jest ani jedyna, ani najlepsza, albo że może były i inne drogi, i choć ta, którą poszli, jest najlepsza, istniały łatwiejsze, którymi nie poszli lub też poszli tylko kawałek [...]³⁶.

W literackiej definicji Cortázara mieściła się nie tylko istota jazzu, ale także podstawa myśli twórczej brytyjskiej Nowej Fali. Czy „pierwotny ogień”, „droga... ani jedyna, ani najlepsza”, a odbierająca pewność podjętym decyzjom, nie odpowiadały nastrojom bohaterów tego kina? Bunt młodych gniewnych rozgrywał się na wielu płaszczyznach i dotyczył różnych obszarów życia. W pierwszej kolejności był jednak oporem wobec trzymania w ryzach, przeciw niewoli. Dla czarnoskórych niewolników oznaczał sprzeciw wobec kajdan, wyzysku, odbierania wolności i godności. Bohaterowie kina Nowej Fali nie chcieli pozwolić, aby ktoś decydował za nich. Stanowili młode pokolenie, zainteresowane bieżącymi, drażniącymi ich sprawami, co przełożyło się na wykorzystanie w muzyce nowych trendów.

³⁴ Więcej o tym: Anna Śliwińska, *Wariacje jazzowe w kinie „młodych gniewnych”, „Images”, vol. 7, nr 13–14, 2010, s. 205–210.*

³⁵ Sir John Phillip William Dankworth – brytyjski kompozytor muzyki jazzowej, saksofonista i klawecista. Znany z przygotowania dwóch tematów muzycznych do programów telewizyjnych *The Avengers* i *Tomorrow's World*. Napisał muzykę do filmów Reisa: *We Are the Lambeth Boys*, *Z soboty na niedzielę* i *Morgan: przypadek do leczenia* oraz *Darling* Johna Schlesingera i *Modesty Blaise* Josepha Loseya. Więcej o nim: Roman Waschko, op. cit., s. 70–71 oraz *Who's Who of British Jazz*, op. cit., s. 98–99.

³⁶ Julio Cortázar, *Gra w klasy*, przeł. Zofia Chądzyńska, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 2008, s. 88–89.

Jazz stanowił kolejną przestrzeń łączącą brytyjską Nową Falę z *nouvelle vague*. Wszystkim europejskim nurtom tego kina towarzyszył zachwyt nad improwizacją i naturalnym rejestrowaniem dźwięku. Pamiętne brzmienie trąbki Milesa Davisa z *Windą na szafot* zostało nagrane w ciągu jednej nocnej improwizacji. Proces swobodnego komponowania w przygotowaniu ścieżki dźwiękowej opisywał także Krzysztof Komeda:

Koncepcję muzyki filmowej do danego filmu mam zazwyczaj dokładnie przemyślaną, ale przy nagrywaniu pewne jej partie (bardzo rzadko całość) są improwizowane. Solista-improwizator gra patrząc na ekran, komentując niejako to, co widzi. Improwizacja ta oparta jest na ściśle określonej strukturze formalnej (harmonia, ilość taktów, metrum itd.) podanej przez kompozytora. Bywa i tak, że kompozytor proponuje improwizującemu muzykowi użycie jakiejś frazy, na której mu specjalnie zależy, poza tym zostawiając mu całkowitą swobodę³⁷.

John Dankworth wspominał, że element improwizacji był niezwykle istotny w procesie tworzenia ścieżek dźwiękowych do filmów brytyjskiej Nowej Fali. Według kompozytora, Karel Reisz wymagał od niego kreowania nowego stylu, a nie podążania za znanymi trendami³⁸. Dankworth zaznaczał, że nie wybrałby akordeonu jako instrumentu wiodącego w *Z soboty na niedzielę*. Takie rozwiązania podsunęła mu niezwykle wyobraźnia reżysera. Kompozytor przyznał, że prawdopodobnie zdecydowałby się na trąbkę w stylu Milesa Davisa, wyciszoną tłumikiem, za pomocą której na pewno nie uzyskałby oryginalnego dźwięku, jaki dał akordeon, dominujący w różnych momentach filmu i wypunktowujący ważne aspekty fabuły. Nawet po zakończeniu pracy Dankworth nie potrafił dociec, dlaczego ten zabieg się udał. Tym bardziej że, jego zdaniem, Reisz nie był fanem jazzu³⁹.

Muzyka jazzowa w europejskim kinie Nowej Fali pełniła tak samo ważną funkcję jak naturalna lokalizacja, nowy typ aktorstwa czy praca kamery. Beztroskie akordy, lekkie brzmienie i chaotyczne rytmy chętnie wykorzystywano na zasadzie kontrpunktów wobec obrazu. Całość dawała efekt świeżości i autentyczności:

Improwizacja jazzowa przynosi filmowi element spontaniczności, żywiołowości i autentyzmu, co tak potrzebne i cenne jest dla tej sztuki skazanej na żmudne obróbki laboratoryjne, w której efekt końcowy jest wypadkową świadomego działania człowieka i obiektywnych praw technologicznego procesu. Improwizacja w jazzie spotyka się z tendencjami zmierzającymi ku rejestrowaniu niepowtarzalnego autentyzmu życia, reprezentowanymi przez *cinéma-vérité* i „szkołę nowojorską”. Obraz dzieła, według deklaracji nowojorczyków, wyłania się z nakręconego na taśmie materiału, jest więc niejako podyktowany przez samą rzeczywistość, nie może zaś powstawać w wyniku apriorycznych założeń scenariusza

³⁷ Cyt. za: Alicja Helman, op. cit., s. 77–78.

³⁸ Frank Griffith, *Jazz in 1960s British New Wave Cinema: An Interview with Sir John Dankworth*, „Journal of British Cinema and Television”, vol. 3, 2006, nr 2 [online], dostępny w Internecie: <<http://bura.brunel.ac.uk/bitstream/2438/743/1/DankwortharticleJP.pdf>> [dostęp: 23 września 2015].

³⁹ Słowa Dankwortha na podstawie: ibidem.

sza, narysowanego systemu planów, przy współudziale „grających” aktorów i muzyki napisanej zgodnie z oznaczonym w sekundach schematem. Tej nowej koncepcji twórczości filmowej najbliższa jest muzyka improwizowana, również niebędąca wyrazem realizacji apriorycznych założeń, lecz powstająca pod wpływem chwili, zrodzona z niepowtarzalnego impulsu⁴⁰.

Komponowanie utworów do *Darling* Dankworth wspominał jako najbardziej zróżnicowany muzycznie projekt, nad którym pracował. Trudność polegała nie tylko na nagraniu ścieżki, ale także na znalezieniu właściwej koncepcji. Schlesinger proponował muzykę, w której prawie każdy odcinek miał zawierać inną kombinację brzmieniową. Na ścieżkę dźwiękową złożyła się muzyka chóralna, pop, dźwięki banjo, orkiestra symfoniczna i organy. Doświadczenie Dankworth z pracy muzyka freejazzowego pomogło mu zmieniać wszelkie aranżacje w ostatniej chwili⁴¹. Jednym z najważniejszych fragmentów muzyki w *Darling* był ten towarzyszący scenie, gdy zdenerwowana bohaterka, szlochając, rzucała się na łóżko. Kamera podążała za każdym jej ruchem, a muzyka miała oddawać emocje. Dankworth, widząc niezadowoloną minę Schlesingera, doszedł do wniosku, że ilustrując tę scenę, użył zbyt skomplikowanych brzmień. W konsekwencji kompozytor poprosił Schlesingera, aby jękami, pojedynczymi sylabami i dźwiękami spróbował wyjaśnić mu, o jaki typ muzyki chodzi. Improwizacja pokazała, że dźwięki miały być bardziej delikatne, nostalgiczne i izolowane oraz że typ akompaniamentu organowego, który proponował Dankworth, w ogóle nie pasował do pomysłu Schlesingera. W końcu, zamiast używać skrzydłówki, kompozytor zdecydował się na wyciszoną trąbkę, w wyniku czego brzmienie „przerzedziło się”, stało prawie niesłyszalne, w finale sceny przechodząc w pojedynczy dźwięk. Reżyser, który tylko hobbystycznie interesował się muzyką, dzięki improwizacji był w stanie naszkicować mapę ścieżki muzycznej, którą chciał usłyszeć⁴².

5.2. Miłość i gniew

Ścieżki dźwiękowe *Miłości i gniewu* oraz *Samotności długodystansowca*, choć zostały skomponowane przez tego samego twórcę, Johna Addisona⁴³, okazują się bardzo różne. W pierwszym przypadku kompozycje bazowały na kilkakrotnym (diegetycznym i niediegetycznym) użyciu jazzu, poza tym pojawiały się tylko

⁴⁰ Alicja Helman, op. cit., s. 77–78.

⁴¹ Frank Griffith, op. cit.

⁴² Ibidem.

⁴³ John Addison – świat usłyszał o nim w roku 1951 na Festiwalu Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej. Komponował muzykę teatralną dla Royal Court Theatre (m.in. do sztuk Osborne’a *The Entertainer* i *Luther*) oraz filmową do: *Dziewczyny o zielonych oczach* (brzmienie oboju), *Smaku miodu*, *Szarży lekkiej brygady*, *Toma Jonesa* (użycie klawesynu) – za tę ostatnią otrzymał Oscara.

szmery (np. wymownie użyty odgłos pociągu w scenach: oparzenia ręki przez Alison, na cmentarzu i w finałowej rozmowie bohaterów). W *Samotności długodystansowca* muzyka jazzowa została zestawiona z różnymi dźwiękami – do najbardziej charakterystycznych z nich należało użycie kompozycji rozrywkowej z reklamy telewizyjnej oraz przywołanie hymnu *Jeruzalem*. Sam jazz też różnił się w obu filmach – w *Miłości i gniewie* pozostawał poza kulturą popularną, zmierzając w stronę jazzu tradycyjnego, w przeciwieństwie do „lekkiego dżeziku”⁴⁴ z *Samotności długodystansowca*.

W *Miłości i gniewie* nawet wygląd instrumentu, na którym grał Jimmy, wprowadzał niezwykle istotne konotacje dotyczące rozwoju akcji. W filmie diagonalna kompozycja kadru dominowała nad innymi rozwiązaniami technicznymi, niosąc ze sobą ładunek nerwowości i niepokoju. Najczęściej dotyczyła ona filmowania gry na trąbce. W naturalny sposób użycie tego instrumentu wymagało ustawienia diagonalnego, co dodatkowo potęgowało niespokojne brzmienie muzyki jazzowej. Nie dość jednak na tym, diagonalność kadru pojawiała się w wielu kluczowych scenach filmu. W momencie, gdy Alison opuszczała Jimmy’ego – parę rozdzieliła poręcz schodów, które ukośnie przecinały omawiany kadr. Tak samo w momencie ostatniego spotkania małżonków – niepewność przyszłości wzmacniało użycie diagonalnie sfilmowanego ogrodzenia mostu dworcowego. Nawet mieszkanie na poddaszu, które zajmowała para bohaterów, swoją architekturą podkreślało niestabilność i brak oparcia. Operator (Oswald Morris) z dużą wrażliwością i precyzją wybierał asymetryczne kadry, niosące ze sobą wzmocnienie komunikatu, który był wykrzykiwany i wygrywany przez bohatera na jego ukochanym instrumencie.



Miłość i gniew

⁴⁴ Określenie zaczerpnięte z: Krzysztof Lipka, *Linia mety nie kończy biegu... Tony Richardson, Samotność długodystansowca*, „Kwartalnik Filmowy” nr 53 (113), 2006, s. 22.

Dźwięki trąbki pojawiły się w filmie w pięciu scenach. Pierwsza (kadr 1), otwierająca film (nie było jej w dramacie Osborne'a), rozgrywała się w klubie jazzowym, w którym występował Jimmy. Do ujęć tego miejsca reżyser powrócił w scenie, gdy bohater – oburzony przyjazdem Helen – wybierał się na klubowy występ Chrisa Barbera (kadr 3). Jimmy wypowiedział wtedy znamienne słowa: „Kto nie kocha jazzu, nie kocha muzyki i bliźnich”. W trakcie występu klubowego dźwięk trąbki buntownika stał się bardziej wyrazisty i drażniący ucho niż gładkie brzmienie jazzowego bandu, który miał zachęcić do tańca. Drugi z przedstawionych kadrów prezentuje bohatera zagłuszającego swoim graniem rozmowy Helen i Alison. Czwarty kadr ilustruje wewnętrzne rozdarcie Jimmy'ego, przeżywającego spotkanie z Alison. Ostatni moment w filmie, gdy pojawia się jazz, to napisy końcowe. Frank Griffith napisał:

W tle *Miłości i gniewu* (1959) pobrzmiewa jazz, jednak jest to muzyka Chrisa Barbera i nie jest ona powiązana z filmem. Bunt i protest wygrywane na trąbce mogą być metaforą gniewu odczuwanego przez postać graną przez Richarda Burtona, jednak nie są one przekonująco wplecione w fabułę⁴⁵.

Trudno zgodzić się ze słowami Griffitha. Wybór ścieżki dźwiękowej w filmie Richardsona wydaje się bardzo świadomy, a tradycyjne brzmienie trąbki Barbera oddalało ją od kultury popularnej, którą gardził Jimmy. Przede wszystkim jednak muzyka bardzo mocno korespondowała z emocjami bohatera. Majsterztykiem okazał się początek filmu, w którym sceny klubowe (przypominające kadry z *Mama nie pozwala*) idealnie oddawały realia życia młodzieży lat 50. i 60. O takim użyciu jazzu w filmie pisała Alicja Helman:

Najczęstszą motywacją wprowadzenia do filmu fabularnego muzyki jazzowej jest ukazanie środowiska współczesnej młodzieży, zwłaszcza pokroju „beatników”, „halbstarken” itd. w różnych narodowych odmianach. W takich filmach pokazuje się przeważnie zespoły jazzowe (np. w *Niewinnych czarodziejach*), gdyż prezentowana młodzież pasjonuje się tą muzyką, bywa w piwnicach, tańczy, traktuje jazz jak narkotyk. Ale przede wszystkim jazz w filmach z życia zagubionej młodzieży rozumiany jest przez twórców jako środek charakterystyki tego kręgu. Chodzi tutaj o dźwiękowy atrybut mający do spełnienia taką samą funkcję jak sposób ubierania się, poruszania, mówienia, formy obyczajowe i towarzyskie środowiska młodzieżowego. Muzyka jazzowa charakteryzuje sposób przeżywania i reagowania tej młodzieży, najlepiej oddając jej frustrację, zmienność nastrojów od euforii do melancholii i apatii⁴⁶.

Jimmy w pierwszych ujęciach *Miłości i gniewu* wahał się między nastrojem euforii (ekscytująca gra w klubie), melancholii (powrót do domu) a złości (boha-

⁴⁵ Frank Griffith, op. cit.

⁴⁶ Alicja Helman, op. cit., s. 73–74.

ter patrzył na śpiącą żonę jednocześnie z czułością i odrazą). Amplitudę emocji doskonale oddano w sferze muzyki, subtelnie zmieniającej się z silnie osadzonej w obrazie (klub, brzmienie trąbki Jimmy'ego) na niediegetyczną (w mieszkaniu bohatera w tle nadal słychać dalekie echo muzyki klubowej)⁴⁷. Kolejne z omawianych scen z użyciem muzyki jazzowej (kadry 2, 3, 4) będą funkcjonować na podobnych zasadach. Nigdy jednak dźwięk trąbki nie stanie się tylko ilustracją obrazu, zawsze będzie niósł ze sobą ładunek emocjonalny i wyrażał bunt bohatera. Dzięki temu muzyka spełnia funkcję, o której pisze Helman:

Ambitniejszym twórcom chodzi jednak nie o naiwne charakterystyki i posługiwanie się jazzem, by uzyskać demoniczną atmosferę, lecz przede wszystkim o wykorzystanie specyficznego działania muzyki jazzowej na słuchacza. Dzięki swemu bezpośredniemu działaniu nie musi ona być „rozumiana” ani identyfikowana emocjonalnie, ani nawet kojarzona z obrazem. Twórcy wykorzystują działanie motoryczne jazzu po to, by wprowadzić widza w stan szczególnej ekscytacji, oszołomienia, wyostrzyć jego fizyczną wrażliwość, a tym samym przygotować na przyjęcie jakiejś sceny czy kwestii, wymagającej tego rodzaju emocjonalnego wprowadzenia⁴⁸.

Bohater *Miłości i gniewu* mówił: „Któregoś dnia napiszę książkę o nas wszystkich. Będzie napisana płomieniem. Nie będą to wspomnienia spokojne o zrywaniu kwiatów z ciotunią – będą napisane ogniem i krwią. Moją krwią”. Jazz na poziomie przesłania był buntem przeciwko schematom, rebelią zamkniętą w niepokojących, często nieprzyjemnych dźwiękach. Zawsze traktowano go jako wyraz sprzeciwu, jako tęsknotę za wolnością. W imię tej swobody Jimmy swoją grą na trąbce wyrażał protest wobec żony, mieszczańskiego kultuństwa czy religii. Buntownicze wygrywanie kolejnych melodii stało się azylem bohatera, który nie akceptował społecznych norm.

5.3. *Samotność długodystansowca*

Krzysztof Lipka pisał o muzyce w filmie Richardsona:

Odgrywa w filmie ważną rolę. Jest ogromnie różnorodna, mniej lub bardziej typowa. Po pierwsze, jej pojawienie się jest w sposób naturalny uzasadnione samą sytuacją: występ na koncercie, tranzystor w pociągu, włączenie radia czy nowego telewizora, traktowanego przez rodzinę Cola jak fetysz, orkiestra dęta towarzysząca końcowym zawodom sportowym.

⁴⁷ Robert Shail zwraca uwagę, że scena powrotu Jimmy'ego z klubu do domu przez niektórych badaczy jest odczytywana jako nierealistyczna, dziejąca się w głowie bohatera, a wykorzystanie niesynchronicznej i niediegetycznej muzyki podkreśla ten efekt. Por. Robert Shail, *Tony Richardson*, op. cit., s. 22.

⁴⁸ Alicja Helman, op. cit., s. 74.

Po drugie, pojawia się to, co należałoby określić jako muzykę właściwą – niezwykle piękne kompozycje Johna Addisona, które zawsze towarzyszą Smithowi podczas treningu. Jest to temat muzyczny wręcz nierozdzielnie związany z biegiem przez las, symbolizujący wolność „lekki dżezik”, trąbka wsparta sekcją rytmiczną, stanowiąca dźwiękowy ekwiwalent samotnego biegu, wspomnień i marzeń Smitha⁴⁹.

Adam Scovell potwierdza słowa Lipki, pisząc, że użyta w filmie kompozycja nie odpowiadała w pełni free jazzowi, ale pozostawała w duchu buntowniczym (pojawiała się, gdy Colin czuł się wolny – biegał albo bawił z przyjaciółmi). Młodzieżowa muzyka w stylu Teddy Boys, w połączeniu z kwiecistym brzmieniem fletów, oznaczała niewinność młodości⁵⁰. Korespondowała też z nastrojami bohatera, który został wysłany do zakładu poprawczego za obrabowanie piekarni. Nadzieja na lepsze życie miały stać się dla niego biegi długodystansowe. W filmowych ujęciach treningów widać było wykorzystanie jazzu w funkcji, o której pisze Helman:

Muzyka jazzowa odznacza się swoistym rodzajem ekspresji (bardzo potrzebnym nieraz w filmie), którego nie może zastąpić żaden inny rodzaj muzyki. Jazz stwarza możliwości uzyskania szczególnej motoryki, zjawiska bardzo cennego dla podbudowy muzycznej pewnych sytuacji w obrazie⁵¹.

W *Samotności długodystansowca* obok muzyki jazzowej pojawiają się dwa charakterystyczne utwory ilustrujące dramat bohaterów – melodia reklamy telewizyjnej oraz klasyczny hymn *Jeruzalem*. Muzykę reklamową Colin usłyszał w telewizorze kupionym z ubezpieczenia wypłaconego po śmierci ojca. Zarówno odbiornik telewizyjny, jak i reklama symbolizowały zmianę w rodzinie Smithów i mentalności robotniczego społeczeństwa lat 50. i 60. Taneczna muzyka, dobiegająca z telewizji, akompaniowała rozgoryczeniu, które bohater wyraził gestem spalenia funtów podarowanych przez matkę. Scovell sugeruje, że w ten sposób melodia z reklamy towarzyszyła przełomowemu momentowi z życia Colina⁵².

Hymn *Jeruzalem*⁵³ również przyniósł gorzką prawdę, której uczył się zbuntowany bohater:

⁴⁹ Krzysztof Lipka, op. cit., s. 22.

⁵⁰ Na podstawie rozważań Adama Scovella: <<http://celluloidwickerman.com/2013/07/15/the-loneliness-of-the-long-distance-runner-use-of-music-and-sound-in-british-working-class-film-part-5/>> [dostęp: 22 grudnia 2015].

⁵¹ Alicja Helman, op. cit., s. 71.

⁵² Na podstawie rozważań Adama Scovella: <<http://celluloidwickerman.com/2013/07/15/the-loneliness-of-the-long-distance-runner-use-of-music-and-sound-in-british-working-class-film-part-5/>> [dostęp: 22 grudnia 2015].

⁵³ Pod nazwą *Jeruzalem* krył się prolog do poematu Williama Blake’a *Milton*: „Czy go ktoś widział, kiedy szedł / Poprzez angielskie, piękne wzgórza? / I czy Baranek Boży mógł / W zieleni pastwisk stopy nurzać? // Czy w dawnych czasach Boski Blask / Przeszył posępne mgły i chmury? / czy Jeruzalem mógł stać, / Gdzie Diablich Młynów stoją mury? // Przynieś mi złoty, lśniący Łuk. /

[...] najważniejsza jest oczywiście muzyka pełniąca rolę wyrażnie ideologiczną, czyli *Hymn Jerozolima*, którego tak często słuchali w kaplicy. *Hymn Jerozolima*, umieszczony tu w nie najlepszym kontekście, to jedna z najważniejszych pieśni patriotycznych Anglii (skomponowana przez Charlesa H.H. Perry'ego do słów Williama Blake'a w 1916 r.)[...]⁵⁴.

Utwór wybrzmiewał w filmie kilkakrotnie – jako zaledwie kilka dźwięków albo jako jego instrumentalna wersja – możliwa do wychwycenia dla tych, którzy słuchali uważnie. W wyraźnym i łatwo rozpoznawalnym wariacie pojawił się w połowie filmu, gdy wychowankowie śpiewali go w trakcie koncertu w poprawczaku. Klasyczne teorie wykorzystania muzyki w filmie sugerują, że wzmacnia ona przekaz wizualny lub radykalnie go zmienia. W omawianej scenie melodia stawiała w kontrapunkcie wobec obrazu, który prezentował brutalne aresztowanie Staceya. Z jednej strony, jako symbol państwowy, *Jeruzalem* brzmiało ironicznie⁵⁵ w odniesieniu do sytuacji schwywania jednego z wychowanków. Z drugiej – jako pieśń buntowników akompaniowała całą opowieść i podkreślała wymowę finału. *Jeruzalem* pozostało jedną z najwyraźniejszych metafor kina brytyjskiej Nowej Fali, rzadko sięgającej po znaczenia symboliczne. Krzysztof Lipka pisze:

W całości słyszymy tę pieśń, kiedy chłopcy wykonują ją podczas koncertu, co akurat odwraca ich uwagę od uciekiniera, Staceya. Ale właśnie dopiero teraz rozpoznajemy pewne frazy tej melodii (mało u nas znanej), które od początku filmu przewijały się w tle. Dotąd traktowaliśmy je jako niewinny podkład, podczas gdy była to wyraźna zapowiedź ciemnych stron opowiadanej historii. [...] Melodia ta pojawi się zatem tylko raz w wersji instrumentalnej, stając się marszem, brzmieniowym motywem opozycyjnym podczas rewizji prowadzonej w domu Colina i po raz drugi śpiewana na koniec filmu, kiedy odnajdujemy Smitha z powrotem wśród więźniów w piwnicy masek. Wówczas naprawdę ten patriotyczny hymn nabiera siły pieśni buntowniczej (bliskiej *Marsyliance* czy bardziej tu na miejscu – *Międzynarodówce*). Wraz z ostatnim kadrem filmu cichnie także ostatnia nuta tej melodii⁵⁶.

* * *

Kultura popularna działała w kinie Nowej Fali na skrajnie różnych zasadach, a jej twórcy i bohaterowie podchodzili do niej w sposób ambiwalentny. Z jednej strony, charakteryzowały ją: konsumpcjonizm, znienawidzony przez zbuntowanych

Przynieś mi pragnień moich strzały. / I przynieś Włócznie! Chmury skrusz. / Niech Rydwan wjedzie tu wspaniały. // W Duchowej Walce nie ustane, / Z mej dłoni nie wypadnie Miecz, / Aż zbudujemy Jeruzalem / Pośród angielskich, pięknych Ziem”. William Blake, *Wiersze i poematy*, wybór i opracowanie Krzysztof Puławski, przeł. Krzysztof Puławski, i in. Świat Literacki, Izabelin 1997, s. 143.

⁵⁴ Krzysztof Lipka, op. cit., s. 23.

⁵⁵ Zwrócili na to uwagę: David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, The University of Wisconsin Press, Madison 1985, s. 210 oraz Olga Katafiasz, *Nowe kino brytyjskie [w:] Historia kina*, t. 3, pod red. Tadeusza Lubelskiego, Iwony Sowińskiej, Rafała Syski, Universitas, Kraków 2015, s. 281.

⁵⁶ Krzysztof Lipka, op. cit., s. 23.

bohaterów, i chęć posiadania, z drugiej – kusila jako (często pozorna) sfera wolności, wyrażona nowoczesnym strojem, muzyką czy architekturą. Przywołanie kontekstów kultury popularnej służyło reżyserom jako narzędzie opisujące postawę protagonistów (muzyka jazzowa w *Miłości i gniewie*), przede wszystkim jednak spełniało funkcję realistycznego odzwierciedlenia nastrojów, które rządziły społeczeństwem brytyjskim w okresie powojennym, kiedy zaczęto bardziej konsumować niż pracować.

Bohater

1. *Working class hero*

Powstały w roku 1970 utwór Johna Lennona w trafny i sugestywny sposób komentuje sytuację przedstawicieli klasy robotniczej – poczynając od lat 50. aż do momentu jej napisania (czyli jeszcze przed rządami Margaret Thatcher). W piosenke można odnaleźć wszystkie elementy kina brytyjskiej Nowej Fali, mierzącej się z nowo odkrytym – zarówno dla teatru, jak i kina – bohaterem pochodzącym z klasy robotniczej¹.

John Lennon

Bohater klasy robotniczej

Od urodzenia dają ci odczuć, że jesteś nikim
 Nie dając w zamian czasu na nic
 Aż ból staje się tak silny, że w końcu nie czujesz nic
 Bohater klasy robotniczej, oto kim możesz być
 Bohater klasy robotniczej, oto kim możesz być

Krzywdzą cię w domu i biją w szkole
 Nienawidzą cię, jeśli jesteś mądry i pogardzają tobą, gdy jesteś głupi
 Póki jesteś taki szalony, nie możesz trzymać się ich zasad
 Bohater klasy robotniczej, oto kim możesz być
 Bohater klasy robotniczej, oto kim możesz być

Straszili cię i torturowali przez dwadzieścia lat
 Teraz oczekują, że zrobisz karierę
 Gdy nie potrafisz już normalnie funkcjonować, jesteś pełen strachu
 Bohater klasy robotniczej, oto kim możesz być
 Bohater klasy robotniczej, oto kim możesz być

¹ Stephen Lacey zauważa, że w teatrze ta postać pojawiła się o dekadę wcześniej – zmieniając oba media, sposób występowania i „tradycyjnego” filmowania. Por. Stephen Lacey, *Too theatrical by half? “The Admirable Crichton” and “Look Back in Anger”* [w:] *British Cinema of the 1950s: a Celebration*, pod red. Iana MacKillopa i Neila Sinyarda, Manchester University Press, Manchester 2003, s. 158.

Ogłupiają cię religią, seksem i telewizją
Myślisz, że jesteś taki mądry, bezklasowy i wolny
Ale jak widzę, wciąż jesteś prostytutkiem
Bohater klasy robotniczej, oto kim możesz być
Bohater klasy robotniczej, oto kim możesz być

Na szczycie jest wciąż miejsce, tak ci powtarzają
Ale wcześniej musisz nauczyć się jak zabijać z uśmiechem
Jeśli chcesz być taki jak kolesie na górze
Bohater klasy robotniczej, oto kim możesz być
Bohater klasy robotniczej, oto kim możesz być

Bohater klasy robotniczej, oto kim możesz być
Jeśli chcesz być bohaterem, po prostu podążaj za mną
Jeśli chcesz być bohaterem, po prostu podążaj za mną²

2. Bohater a wrażenie realności

Jednym z kluczowych pytań dotyczących Nowej Fali jest – dyskutowana w różnych publikacjach – próba oznaczenia funkcji bohatera. Anglojęzyczni badacze wysuwają cały szereg teorii, dzięki którym próbują jednoznacznie sklasyfikować postać protagonisty tego kina. Czy bohater jest głównym, najistotniejszym sprawcą i poruszcycielem narracji? Czy może tylko jednym z elementów składowych materii filmu? Stanowiska badaczy oscylują między opiniami próbującymi postawić bohatera w centrum opowieści oraz takimi, które sugerują brak jego związku z niektórymi scenami filmu – dotyczy to momentów obserwacji codziennego życia Brytyjczyków (targi, lunaparki, parady). Większość badaczy, na czele z Johnem Hillem³, twierdzi, że pojawiające się wewnątrz materii filmu paradokumentalne ujęcia pokazujące życie ulicy (parady, przechodniów itd.) nie wpływały w znaczącym stopniu na narrację filmową. Łączyło się to z – opisanym przez Rolanda

² *Working Class Hero*: As soon as you're born they make you feel small / By giving you no time instead of it all / Till the pain is so big you feel nothing at all / A working class hero is something to be / A working class hero is something to be // They hurt you at home and they hit you at school / They hate you if you're clever and they despise a fool / Till you're so fucking crazy you can't follow their rules / A working class hero is something to be / A working class hero is something to be // When they've tortured and scared you for twenty odd years / Then they expect you to pick a career / When you can't really function you're so full of fear / A working class hero is something to be / A working class hero is something to be // Keep you doped with religion, and sex and TV / And you think you're so clever and class/less and free / But you're still fucking peasants as far as I can see / A working class hero is something to be / A working class hero is something to be // There's room at the top they are telling you still / But first you must learn how to smile as you kill / If you want to be like the folks on the hill / A working class hero is something to be / A working class hero is something to be // A working class hero is something to be / If you want to be a hero well just follow me / If you want to be a hero well just follow me.

³ John Hill, *Sex, Class and Realism: British Cinema, 1956–1963*, BFI Publishing, Palgrave Macmillan, London 2011, s. 129–132.

Barthes'a – wrażenie realności, w którym przedmioty i zdarzenia niemające wpływu na narrację najpełniej oddają realność sytuacji. Zdaniem badaczy, w takich ujęciach najlepiej widać wykorzystanie naturalnej lokalizacji.

Inni naukowcy w paradokumentalnych ujęciach szukają odniesień do stanu psychicznego bohaterów⁴. Skoro – jak twierdzi B.F. Taylor – narracja jest napędzana żądzami protagonistów, to nawet quasi-dokumentalne ujęcia powinny być w pełni uzasadnione dramaturgicznie działaniami i stanami wewnętrznymi postaci, a nie tylko pozostawać realistycznym ozdobnikiem. W *Rodzaju miłości* kamera powoli odjeżdża od pary całujących się bohaterów, by pokazać, jak wiele innych osób wyznawało sobie miłość w tym samym miejscu (świadczą o tym wyrzyte w drewnie napisy). Według Taylora, omawiane ujęcia są istotne w rozwoju akcji i osadzone w losach bohaterów. Na tym etapie znajomości dzieje pary zakochanych wydawały się być romantyczne, co radykalnie zmieniał się w czasie. Taylor przywołuje stanowiska kilku badaczy, opisujących te ujęcia jako nieintegralną część opowieści. Jego zdaniem, funkcja jazdy kamery, która pokazuje inicjały innych zakochanych, jest silnie osadzona w całej opowieści. Wymowa tego ujęcia okazuje się być jednoznaczna: para zakochanych – jak wiele innych wcześniej – wyznaje sobie miłość w miejscu publicznym, ponieważ, podobnie jak bohaterowie dokumentu *Housing Problems* (1935, reż. Edgar Anstey, Arthur Elton), nie może liczyć na prawdziwą intymność. Zatopienie tego ujęcia w fabule zostaje wzmocnione faktem, że – mimo odjazdu kamery – w tle nadal słychać głosy Ingrid i Vica⁵. Takich pseudo-dokumentalnych ujęć można odnaleźć bardzo wiele w kinie Nowej Fali, zatem trudno uwierzyć, że nie są one powiązane z losem bohaterów. Ulica, która tętni codziennością, za oknami poddasza w *Miłości i gniewie* jest przecież naturalnym środowiskiem życia Jimmy'ego i Alison. Jeszcze bardziej uzasadnione są (wielokrotnie traktowane przez badaczy jako nieintegralne z losem postaci) ujęcia ze *Smaku miodu*. Jo spacerująca nad kanałem albo oglądająca uliczną paradę jest częścią społeczeństwa i krajobrazu. A co jeszcze ważniejsze – czas, który poświęca na obserwowanie życia wokół, jest dla niej szczególnie owocny w refleksję. Poza tym omawiane ujęcia mają znaczenie fabularne – w trakcie spacerów przy kanale dziewczyna poznaje młodego marynarza, z którym połączy ją romans, a podczas parady spotyka po raz drugi swojego przyszłego współlokatora. B.F. Taylor, analizując *Smak miodu*, stwierdza, że sceny nad kanałem były mocno zatopione w narracji i opowieści⁶, zatem nie spełniały funkcji omawianej przez Barthes'a. Koncepcję Taylora wzmacnia dodatkowo teatralizacja przestrzeni w *Smaku miodu*, w którym nadbrzeżna ulica wyglądała jak monumentalna dekoracja, uwznioślająca ubóstwo i dramaty bohaterów. Podążając tym tropem, można stwierdzić, że elementom,

⁴ Por. B.F. Taylor, *The British New Wave. A Certain Tendency?*, Manchester University Press, Manchester, New York 2006, s. 55–59.

⁵ Więcej o tym: ibidem, s. 120.

⁶ Ibidem, s. 52–54.

które miały być najbardziej realistyczne w filmie Richardsona (paradokumentalne, niezwiązane z akcją, „zewnątrzne”), zmieniono funkcję ze zwykłego pokazania rzeczy (takimi, jakie są) w uniezwyklenie tego, o czym się opowiada.

Pytanie o nieintegralność paradokumentalnych ujęć potoku życia w filmach Nowej Fali pozostaje bez jednoznacznej odpowiedzi. Wszystkie z nich pokazują prawdziwy obraz życia w Wielkiej Brytanii lat 50. i 60., ale nie oznacza to, że nie można łączyć ich z losem bohaterów, którzy stanowią centrum każdej opowieści.

3. „Od urodzenia dają ci poczuć się nikim...”

3.1. Bohater zbuntowany

W latach 50. nastąpiło zmęczenie (zarówno w teatrze, jak i kinie) schematami, które świetnie funkcjonowały w kulturze przedwojennej. Młodzi i gniewni twórcy zaczęli odczuwać potrzebę przerwania taśmowej produkcji papierowych postaci, które utożsamiali ze źle pojętą teatralnością. W zamian zaproponowali prawdę o bohaterach nieobecnych wcześniej w teatrze i kinie. Nowy protagonista (literatury, teatru czy kina) należał do klasy robotniczej (*Miejsce na górze, Z soboty na niedzielę, Sportowe życie*), niższej klasy średniej (*Smak miodu, Rodzaj miłości, Billy kłamca*), czasem decydował się żyć wbrew swojemu „dobremu” wykształceniu czy pochodzeniu, sugerując, że świat robotników uważał za prawdziwszy i bardziej szczerzy (*Miłość i gniew, Pokój w kształcie L*). Zgodnie z taką zasadą, bohaterka *Pokoju w kształcie L* wolała mieszkać w obskurnym pokoiku na poddaszu niż wrócić do znienawidzonego, charakteryzującego się drobno-mieszcząską moralnością, domu rodzinnego (co zresztą miało miejsce w finale, który tym samym wpisywał film w konwencję kina melodramatycznego). Odważną grupę wyrazistych protagonistów kina Nowej Fali stanowili niespełnieni artyści (*Sposób na kobiety, Pokój w kształcie L*) oraz mitomani i szaleńcy (*Billy kłamca, Morgan: przypadek do leczenia*), których niecodzienne zachowania negowały zastaną rzeczywistość.

Już z pobieżnego wynotowania filmowych postaci Nowej Fali wyłania się obraz zdecydowanie niespójny, a podnoszona często w kontekście tego nurtu kwestia klasy robotniczej (z pewnych powodów istotna) wcale nie okazała się dla niego kluczowa. Po pierwsze, nie wszyscy bohaterowie kina Nowej Fali pochodzili z klasy robotniczej. Po drugie, tylko w kilku filmach można mówić o buncie, który atakował określoną klasę społeczną (*Miłość i gniew* i *Z soboty na niedzielę*). Po trzecie, problemy społeczne w kinie Nowej Fali były pokazywane w skali mikro, z uwzględnieniem perspektywy pojedynczych bohaterów i ich dylematów, oraz zostały wzbogacone nie tylko o społeczny realizm, ale przede wszystkim – silny

indywidualizm postaci (szczególnie widoczne w *Samotności długodystansowca*, *Billym kłamcy* czy *Morganie...*). Bohater kina Nowej Fali to agresywny indywidualista (czasem materialista – *Miejsce na górze*, *Sportowe życie*), buntujący się przeciwko szeroko rozumianemu systemowi, którego kształtu nie był w stanie konkretnie nakreślić. W tym przypadku ogólna niechęć i brak akceptacji względem świata pozostawały cały czas na poziomie rozgoryczenia, prawie nigdy nie stawały się konkretem.

3.2. Jimmy Porter (*Miłość i gniew*)

Tony Richardson przygotował dwie wersje sztuki Johna Osborne'a – jedną na deskach teatru, drugą na podstawie scenariusza filmowego Nigela Kneale'a. Aby kino nie było teatrem, należy „ożywić” je za pomocą ruchów kamery i planów⁷. Można pójść tym tropem i podobnie jak B.F. Taylor szukać poszczególnych ujęć (w tym szczególnie zbliżeń), by udowodnić, że film różni się od sztuki teatralnej⁸. Wnioski będą oczywiste – produkcja filmowa daje dużo więcej możliwości zbliżeń, detali itd. niż teatr. Dodatkowo nie sposób ocenić tego dziś, bo nie ma możliwości obejrzenia przedstawienia, które zostało wystawione w okresie młodych gniewnych. Tekst sztuki niewiele podpowiada w procesie interpretacji, ponieważ został bardzo skromnie opatrzoney didaskalią, natomiast same dialogi dość wiernie zaadaptowano na potrzeby filmu. Idąc dalej tropem porównań, warto chwilę uwagi poświęcić medium teatru i filmu (pisze o tym Stephen Lacey) w odniesieniu do sztuki Osborne'a i filmu Richardsona⁹. Lacey uważa, iż powiedzieć o teatrze, że jest filmowy, to pochwała, odwrotnie zaś – to prawie zawsze krytyka. Powołując się na słowa Susan Sontag, zwraca uwagę, że dzieje sztuki filmowej są próbą wyzwolenia się od modeli i struktur teatralnych¹⁰. Zdaniem badacza, *Miłość i gniew* w filmowej wersji Richardsona jest przykładem uwolnienia z teatru przez zwrot ku realizmowi. Sztuka została oparta na relacji kilku osób zamkniętych w małej przestrzeni poddasza gdzieś w Anglii. Film kilkakrotnie otwiera przestrzeń opowieści, np. w scenie z klubu jazzowego czy w ujęciach targowiska. Zdaniem Lacey, te fragmenty filmu stają się gwarantami prawdziwości i społecznego realizmu¹¹. Warto rozwinąć jego wnioski, poprzestając na realizmie, i wzbogacić je o kontekst Free Cinema. Elementy, które przekraczają założenia sztuki Osborne'a, najbardziej przypomi-

⁷ Na marginesie, warto zauważyć w tym miejscu, że to właśnie Brytyjczycy są mistrzami w produkcji teatrów telewizji, które w doskonały sposób „imitują” zasady kina. Konia z rzędem (by pozostać w obszarze brytyjskiej klasyki) temu, kto wypunktuje trafnie cechy teatru sfilmowanego dla BBC i odróżni go od dowolnego filmu telewizyjnego.

⁸ Ibidem, s. 41–45.

⁹ Stephen Lacey, *Too theatrical by half?*, op. cit., s. 157–167.

¹⁰ Ibidem, s. 159.

¹¹ Ibidem, s. 165.

nają styl tego ruchu filmowego. Badacz zwraca też uwagę¹², że „otwarcie” narracji rozrzedza efekt klaustrofobii, który panuje w samej sztuce¹³. Zatem – jak należy wnioskować – sceny targu, wyglądania za okno czy życia ulicy są ucieczką od ciasnoty wnętrza, konwenansów i reguł, przeciw którym buntuje się główny bohater.

Pisząc o *Miłości i gniewie*, Lacey zwraca uwagę także na kilka aspektów filmu, które są niezauważalne w sztuce. Po pierwsze – duch młodości i powiew jazzu, przyświecający nowemu pokoleniu¹⁴. Po drugie – nieobecne w sztuce napięcie seksualne, które istnieje na linii Alison–Cliff¹⁵. W sztuce Cliff jest asekualnym, szczerym i wiernym przyjacielem, nie zaś potencjalnym kochankiem¹⁶. Lacey dodaje jeszcze jeden istotny (choć trudny do udowodnienia) niuans, dotyczący dwuznacznej relacji Cliffa i Jimmy’ego, której źródła należałoby szukać w domniemanych biseksualnych preferencjach Osborne’a¹⁷. Po trzecie, badacz zwraca uwagę na to, że bohater grany przez Burtona jest dużo bardziej aktywny niż jego teatralny odpowiednik, a technikę gry niesie duch liberalnych i intelektualnych lat 60. Jak konkluduje Lacey, gra Burtona nie jest konsekwencją odrzucenia teatralnych korzeni tekstu, ale raczej wynikiem pojawienia się nowej publiczności i nowego społecznego kontekstu¹⁸.

Konstrukcja *Miłości i gniewu* odpowiada znanej zasadzie $1/4 + 1/2 + 1/4$, która w odpowiedni sposób rozkłada akcenty dramaturgiczne w obszarze całego filmu. Już w pierwszym akcie opowieści widz dowiadywał się, kim był Jimmy (czym się zajmował, w jakie relacje wchodził z innymi). To jest moment, kiedy dochodził do głosu jego bunt, ale także „bezzadność [...] «buntu»”¹⁹, nienawiść wobec żony i jej rodziny, niechęć względem systemu i pogubienie w świecie byle jakich wartości, w którym tylko proste, straganowe życie mogło stać się minimalnym ukojeniem bólu egzystencji. Pierwszy akt filmu zawierał dwa istotne dla opowieści punkty zwrotne – informację o ciąży Alison (o której widz dowiadywał się wcześniej niż Jimmy) oraz przyjazd przyjaciółki – Helen (mniej więcej w 25. minucie filmu). Akt drugi – zgodnie z założeniami (znanej od antyku) dramaturgii – przynosił kolejny wzrost napięcia. Bohater popadał w dalsze konflikty z żoną, w wyniku których Alison wyprowadzała się do rodziców, a Jimmy zaczynał romansować z Helen. W tym czasie umierała też Ma Tanner. Koniec tego aktu to kolejny punkt zwrotny,

¹² Odwrotnie niż B.F. Taylor, zaznaczający atmosferę klaustrofobiczności, która w dużej mierze jest osiągnięta za pomocą ciasnych pomieszczeń i zbliżeń. B.F. Taylor, op. cit., s. 52.

¹³ Stephen Lacey, *Too theatrical by half?*, op. cit., s. 165.

¹⁴ Ibidem, s. 166.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Dla lepszego wychwycenia tego kontrastu warto sięgnąć po telewizyjną wersję *Miłości i gniewu* (z roku 1989, w reżyserii Judi Dench, z Kennethem Branaghem i Emmą Thompson), w której Cliff wygląda zapewne tak, jak widział go Osborne.

¹⁷ Stephen Lacey, *Too theatrical by half?*, op. cit., s. 166.

¹⁸ Ibidem, s. 165–166.

¹⁹ Rafał Marszałek, *Nowy film angielski*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1968, s. 34.

w którym Cliff decydował się opuścić przyjaciela i wyjechać w nieznane (około 75. minuty filmu). Trzeci akt zawierał całą serię momentów, które prowadziły do rozwiązania akcji. Najpierw Jimmy dostrzegał, że Helen zaczynała dręczyć go swoimi ambicjami i namawiać, by znalazł lepszą pracę. Budzącą się niechęć do niej wyrażał, żegnając na dworcu Cliffa słowami: „byłeś wiele więcej wart niż dziesięć Helen”. Prowadziło to do punktu kulminacyjnego, w którym Helen i Jimmy spotykali na dworcu Alison (mniej więcej w 84. minucie filmu). Bohater, zaskoczony sytuacją, uciekał, a Helen dowiadywała się, że Alison straciła dziecko. Wpłynęło to na jej decyzję o porzuceniu Jimmy’ego. Bohater natomiast postanawiał odszukać żonę, co owocowało pozytywnym finałem.

Budowa filmu zachęca do dalszych refleksji na temat konstrukcji głównej postaci. Bohater *Miłości i gniewu* odgrywał kluczową rolę w kształcie dramaturgicznym i narracyjnym całej opowieści. 85 procent czasu ekranowego zostało poświęcone prezentowaniu jego działań i aktywności. Wszystkie ujęcia, w których się nie pojawiał, i tak były poświęcone rozmowom na jego temat. Wyjątek stanowiły sceny, które były przebitkami na życie ulicy. Wbrew opiniom niektórych badaczy, ich krótki czas trwania i integralność z akcją filmu sugerują zatopienie ich w narracji. Najistotniejsze w tej sferze pozostają te ujęcia, które pokazywały Jimmy’ego przy pracy. Już pierwsze straganowe sceny z jego udziałem wyglądały jak fragmenty sztandarowego dzieła Free Cinema – *Hal targowych w Londynie*. Nie wolno zapomnieć (co zdarza się niektórym badaczom), że były one jednak mocno zakorzenione w życiorysie samego bohatera. Rafał Marszałek pisze:

Bohater, który wieczorem rzuca światu straszliwe inwektywy, rano idzie na bazar sprzedawać lizaki i precelki – trudno o dosadniejszą demonstrację obojętności – wobec wszystkich możliwych powołań, z powołaniem rewolucyjnym włącznie. Bo też bohater ten nie chce rewolucji, lecz ciąglej opozycji wobec świata; nie pragnie zniweczenia wroga, lecz nieustającej jego destrukcji. Stąd płynie specyficzna konstrukcja *Miłości i gniewu*. Skoro Jimmy Porter nie czyni niczego, co mogłoby niweczyć ustalony porządek – postawa jego bardziej określa się przez deklaracje werbalne niż przez działanie; bardziej dla najbliższego otoczenia – jedynej publiczności, niż dla ludzi i instytucji, przeciw którym bunt jest wymierzony²⁰.

Jimmy był motorem napędzającym całą fabułę, a wszystkie zwroty akcji zostały bezpośrednio związane z jego osobą. Nawet jeśli pozornie zdaje się, że przyjazd przyjaciółki Alison był wątkiem pobocznym, to idealnie spełniał funkcję materiału retardacyjnego, który „zawieszał” ciekawość widza, w końcu zaś odnajdywał swoje dopełnienie w wątku miłosnym łączącym Jimmy’ego i Helen. W momencie wyjazdu Cliffa bohater nie tylko tracił przyjaciela, ale także uświadamiał sobie, że uczucie do Helen było miałkie i tymczasowe. Zaraz po jego wyjeździe Jimmy proponował Helen, by się upili i kochali, tak by zapomnieć o wszystkim. Jakby akt miłosny mógł połączyć parę tylko w sytuacji upojenia alkoholowego.

²⁰ Ibidem, s. 31.

Zdaniem Kennetha Tynana, w dramacie Johna Osborne'a można znaleźć wszystko, co dotyczyło życia młodzieży w powojennej Anglii: dryfowanie w kierunku anarchii, instynktowne zwracanie się ku lewicy, automatyczne odrzucanie *official attitudes*, surrealistyczny humor, swobodę seksualną, poczucie braku celu, o który warto walczyć. Porterzy naszych czasów – według krytyka – potępiali tyranię „dobrego gustu” i odmawiali używania przymiotnika „emocjonalny” jako wyzwiska; byli bezklasowi i bezliderowi²¹. Dla filmoznawcy – poza oczywistym tłem społecznym – ciekawsze pozostaje poszukanie w obszarze rozwiązań technicznych tych elementów, które świadczą o oryginalności *Miłości i gniewu* oraz jego głównego bohatera. Ujęcia rozpoczynające film zostały w całości oparte na detalach. Widz jakby odruchowo domaga się planu ustanawiającego, ale w zamian dostaje same drobiazgi: fragmenty instrumentów, dłonie, tańczące stopy. Dzieje się tak aż do momentu, gdy kamera płynnie prześlizguje się z filmowanej na dużym zbliżeniu trąbki na twarz głównego bohatera. Oto kluczowa informacja: w *Miłości i gniewie* nie chodzi o wizerunek społeczeństwa (ani jego zasad), lecz o konkretnego bohatera, który do końca seansu będzie w centrum całej historii. Wbrew obiegowym opiniom, w kinie brytyjskiej Nowej Fali nie chodziło o portret zbiorowy ani też o bohatera w jego społecznym wymiarze, a raczej o jego życie prywatne, o perspektywę w skali mikro. Kształt początkowych ujęć nie był wyborem samego Richardsona, a bardziej wynikiem współpracy z utalentowanym operatorem Oswaldem Morrisem. Za jego sprawą w *Miłości i gniewie* nie ma ujęć niepotrzebnych, gorszych, stanowiących tło dla dialogujących bohaterów. Każdy kadr został dokładnie zaprojektowany i przemyślany.

Opowieść o bohaterze nie byłaby możliwa i skuteczna bez fenomenalnej roli Richarda Burtona. Ciekawostką jest to, że mówiący płynną teatralną angielszczyzną aktor osiągnął ten efekt dzięki latom ciężkiej pracy²². Burton – z pochodzenia Walijszyk – jak wspominało później, intensywnie studiował rolę Johna Gielguda grającego Hamleta w Haymarket. Starał się zapamiętać nie tylko każdy gest, ale także sposób mówienia, by osiągnąć większą giętkość, siłę głosu i technikę panowania nad nim²³. Choć poświęcił tyle czasu na wyzbycie się swojego walijskiego akcentu, właśnie potęgą głosu, którą dało mu pochodzenie, okazała się jedną z najważniejszych cech niespotykanego talentu. Jego głos od najmłodszych lat był poddawany licznym i surowym treningom, którym patronował wybitny na-

²¹ Kenneth Tynan, *A View of the English Stage 1944–63*, Eyre Methuen, London 1975, s. 248–250, 176–178.

²² Wszyscy aktorzy brytyjskiej Nowej Fali (a wśród nich: Tom Courtenay, Alan Bates, Richard Burton) podkreślają, że w trakcie studiów i debiutów scenicznych niezwykle istotne było dla nich ćwiczenie wymowy. O Alanie Batesie czytaj w: Carole Zucker, *In the Company of Actors. Reflections on the Craft of Acting*, Routledge, London 2001, s. 18.

²³ John Cottrell, Fergus Cashin, *Richard Burton*, przeł. Irena Tarłowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984, s. 82–83.

uczyciel – Philip Burton (aktor przejął później jego nazwisko). Ponoć każdego dnia pod prysznicem późniejszy odtwórca roli Jimmy’ego ćwiczył swój głos jęcząc, krzycząc, mówiąc z maksymalnym przyśpieszeniem (ale wciąż wyraźnie), przede wszystkim zaś starał się, nie podnosząc głosu, mówić w sposób do głębi przejmujący. Właśnie to ostatnie z ćwiczeń należało odbierać jako naturalny talent, który Burton otrzymał wraz z pochodzeniem. Jak pisze Viv Allen, chodziło o *hwyl* [nazwa walijska – A.Ś.], czyli szczególny ton głosu, kadencję w tonacji minorowej (zawiera ją wiele monologów Hamleta), dzięki której Burton potrafił nadać swoim wielkim monologom głębię i siłę psalmu²⁴.

Burtona początkowo oskarżano o zbytnią ruchliwość (której aktor wyzbył się z czasem), szczególnie przy okazji najbardziej znanej roli Hamleta wystawianego wraz z Old Vic. Pisano, że jego sprawny fizycznie Hamlet był zbyt ruchliwy, przypominał – jak zaznaczał jeden z recenzentów – gracza w rugby²⁵. Z czasem rewolucyjnie zmienił technikę gry, energiczność i ruchliwość została zastąpiona znieruchomieniem. Zdaniem Kennetha Tynana, Burtonowi udało się osiągnąć „przemawianie milczeniem”²⁶. Wyjaśnia to John Neville, zaznaczając, że aktor stawał się szczególnie wymowny i wzruszający wtedy, gdy był niemal nieruchomy²⁷. Za pomocą wzroku hipnotyzował publiczność, wystarczyło, że patrzył na widownię, by przykuć jej uwagę i zdominować ją swoim spojrzeniem. Philip Burton uczył go, że trwanie bez ruchu może być bardziej skuteczne niż działanie, tak jak właściwie stosowany szept może okazać się intensywniejszy od najgłośniejszego krzyku²⁸. Elementy Burtonowskiego warsztatu można podziwiać w *Miłości i gniewie*²⁹, w którym aktor swoje rozgoryczenie potrafił wykrzyczeć bez jednego gestu, bez mrugnięcia okiem. Sama potęga głosu i intensywność znieruchomienia oraz zderzenie z łagodną twarzą Mary Ure (grającej jego żonę) robiły porażające wrażenie. Najintensywniej widać to w wielkich planach. Zgodnie ze słowami większości badaczy, *Miłość i gniew* został zdominowany przez zbliżenia, szczególnie twarzy aktorów. Do tych ogólnych wniosków warto dodać jeszcze informacje o sposobie filmowania samych fizys odtwórców głównych ról. Już pierwsze ujęcia pokazują oblicze Burtona, na którym odczytać można całą ferię emocji i uczuć. Majstersztykiem był sposób, w jaki aktorowi udało się po-

²⁴ Ibidem, s. 370.

²⁵ Ibidem, s. 143–144.

²⁶ Ibidem, s. 370.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem, s. 371.

²⁹ Warto nadmienić, że nie wszyscy wypowiadali się entuzjastycznie o roli Burtona (wśród najczęstszych zarzutów pojawiał się zbyt dojrzały wiek aktora oraz nadmierna intensywność gry). Saltzman, jako producent filmu, nalegał na zatrudnienie Burtona, z czasem uznał to posunięcie za „monumentalną pomyłkę”. Por. John C. Tibbetts, *Breaking the Proscenium...* [w:] *The Cinema of Tony Richardson: Essays and Interviews*, pod red. Jamesa M. Welsha, Johna C. Tibbettsa, State University of New York Press, Albany 1999, s. 70.

kazać jednocześnie nienawiść i miłość do żony. Dzięki intensywnym zbliżeniom wielokrotnie widać skrajnie różne emocje i rozdarcie wewnętrzne bohatera. Jak mówił Marlon Brando:

Jedną z najtrudniejszych lekcji, jakiej aktor musi się nauczyć, jest to, by przedwcześnie nie wyeksploatować wszystkich swych sił i emocji. Innymi słowy, musisz nauczyć się przez cały dzień trzymać je w stanie wrzenia, ale nigdy nie przegotować. Jeśli pokażesz wszystkie swoje umiejętności w szerokim planie lub w długim ujęciu, mniej ich będziesz miał w średnim i – a tam potrzebujesz najwięcej – w bliskim planie. Musisz nauczyć się sam nadawać sobie i tempo, abyś się nie wyeksploatował, kiedy nadejdzie zbliżenie³⁰.

Tę lekcję Burton opanował perfekcyjnie – był w stanie w nieruchomej twarzy pokazać cały wachlarz swoich umiejętności aktorskich.



Kadr z *Miłości i gniewu*. „Jasność” twarzy Alison i „mrok” ukryty w obliczu Jimmy’ego

Twarze filmowego małżeństwa pokazywano w odmienny sposób. Ujęcia, które prezentowały fizys bohaterki, charakteryzowała „miętkość” i „rozmycie”. Z całą pewnością osiągnięto ten efekt za pomocą odpowiedniego oświetlenia, ale także dzięki nieskazitелnej, promieniejącej twarzy aktorki, której blond włosy dodatkowo rozświetlały kadr. W ujęciach, w których widać ją w zbliżeniu, przypominają się słowa Béli Balázsa o wewnętrznym świetle bijącym z twarzy aktora. Z promieniejącą spokojem twarzą Alison wielokrotnie zestawiane było

³⁰ Marlon Brando, Robert Lindsey, *Piosenki, które śpiewała mi matka. Autobiografia*, przeł. Ewa Pankiewicz, Amber, Warszawa 1995, s. 161–162.

oblicze Jimmy'ego, wobec którego kamera zdawała się być bezlitosna. Intensywność jego uczuć podkreślał też sposób filmowania, wydobywający z chirurgiczną precyzją ostre rysy twarzy aktora, jego kruczoczarne włosy oraz ciemną oprawę oczu³¹.

Z metodą kontrastowania postaci, wykorzystaną do filmowania Jimmy'ego i Alison, łączył się kolejny typ intrygujących ujęć, które można by nazwać „lustrzanymi”. Nazwa jest uzasadniona w dwójnasób – pierwsze z nich wykorzystywały bowiem lustro jako rekwizyt, kolejne zaś były lustrzanym odbiciem wcześniejszych. Około 20. minuty filmu Alison czekała na Jimmy'ego, by wyznać mu, że spodziewa się dziecka. W lustrze widać było jej odbicie, które w połowie zajmowało jego taflę, kamerę ustawiono za jej plecami (kadr 1, poniżej)³². Bohaterka drżała na myśl o tym, jak zareaguje jej ukochany. Nagle wchodził Jimmy i zajmował swoją sylwetką pozostałą przestrzeń kadru. Co prawda Alison nie udało się powiedzieć mężowi o ciąży, ale małżeństwo na chwilę wydawało się być scalone – aż do momentu, gdy okazało się, że do Alison przyjeżdża przyjaciółka. W tym miejscu warto wspomnieć o drugim typie „lustrzanych” ujęć. Gdy Alison przebywała u rodziców, Jimmy wdał się w płomienny romans z Helen. W drugim kadrze poniżej widać bohatera i przyjaciółkę Alison, którzy odbijali się w jednym z luster garderoby.



Alison i Jimmy, Jimmy i Helen

Metafora lustra w *Miłości i gniewie* była podwójnie uzasadniona, ponieważ kilkakrotnie w trakcie drugiego i trzeciego aktu filmu pojawiały się ujęcia, które dublowały wcześniejsze sceny z Alison. Dwa przykłady idealnie ilustrują ten fakt. Pierwszy to ujęcie, w którym bohater i jego przyjaciel siedzieli wygodnie w fotelach i czytali gazety, a Helen prasowała ubrania. Gdyby nie fakt, że bohaterka ma ciemne włosy, można by mieć złudzenie lustrzanego odbicia sceny, która pojawiła się na początku filmu, gdy to Alison prasowała ubrania.

³¹ Więcej o technikach gry aktorów w kinie Nowej Fali: Anna Śliwińska, *Acting Styles of the British New Wave*, „Images” [w druku].

³² Analizę tej sceny proponuje także: B.F. Taylor, op. cit., s. 42–43.



Alison i Helen przy prasowaniu

Do podobnych ujęć można zaliczyć scenę, w której Jimmy przychodził z Heleną na targ. Bohaterowie zostali ustawieni w taki sposób, by podkreślić paralełę między związkami, w które wchodził buntownik.



Alison i Jimmy, Jimmy i Helen

Oba typy wymienionych ujęć prezentowały zdublowanie losu kobiet, które towarzyszyły głównemu bohaterowi. Zdradzały też paradoksalną prawdę o relacjach Jimmy'ego z kobietami. Każda interakcja z Alison zawsze kończyła się gniewem i nienawiścią (wszystkie z omawianych ujęć finalizował wybuch złości bohatera), jednocześnie każda ze scen z Heleną była beztroska i radosna. Jednak to relacja z kochanką okazała się bardziej miałka i tymczasowa. Ich romans kończył się słowami, które Helen wypowiadała jak wcześniej Alison: „Więcej nie dam rady. Nie wytrzymam”. Z bohaterem takim jak Jimmy, który na oślep zadawał ciosy najbliższemu, trudno było zbudować prawdziwy związek.

4. „Krzywdzą cię w domu i biją w szkole...”

4.1. Życie rodzinne

Czasem bunt bohaterów Nowej Fali skierowany był przeciwko systemowi i reprezentującej go rodzinie (jak w *Miłości i gniewie*), innym razem pozostawał w opozycji do konwencjonalnego, mieszczańskiego życia (*Morgan: przypadek do leczenia, Sposób na kobiety, Noc po ciężkim dniu*). Pisze o tym Jeffrey Richards:

Chcieli uprawiać seks, ale bardzo nie chcieli brać ślubów. Jednak przede wszystkim czuli się przytłoczeni ciężarem ograniczeń narzuconych przez system klasowy, tradycyjną wiktoriańską moralność oraz konwenanse³³.

Jednak, zdaniem Petera Hutchingsa, mimo kontekstu klasowego wszystkie filmy Nowej Fali skupiały się bardziej na życiu prywatnym bohaterów niż ich pracy czy relacjach w społeczeństwie³⁴. Częściej obnażały braki w komunikacji z najbliższymi niż niemożność odnalezienia się w życiu społecznym.

W *Smaku miodu* – jak w domach Brytyjczyków – nie było miejsca na intymność. W małych mieszkaniach-klatkach zawsze ten sam układ minipokoju i strome, wywołujące zawroty głowy, schody, na których nie można nikogo wyminąć nie wchodząc z nim w fizyczną relację. W naturalny sposób ciała wszystkich domowników zderzały się ze sobą i pozostawały w ciągłym kontakcie. Nie sposób uniknąć fizycznej interakcji z drugim człowiekiem, ale jest ona jeszcze bardziej bolesna, dlatego że nie stoi za nią żadna więź psychiczna. Bohaterki *Smaku miodu* co chwilę zmieniały miejsce zamieszkania (co łączyło się także z licznymi przelotnymi romansami matki), a bliskość fizyczna łącząca Jo z matką (np. spanie w jednym łóżku) dobitnie obnażała pustkę ich relacji.

Bohaterowie kina Nowej Fali wpadali na siebie, potykali o przedmioty dotknięte przez innych, ale nie było w tym znamion romantyczności (jak w wierszu *Miłość od pierwszego wejrzenia* Wisławy Szymborskiej), dominowała zaś dramatyczna diagnoza braku kontaktu duchowego wbrew permanentnym, powielanym w ciągu dnia kontaktom fizycznym. Dlatego Jo na swój pierwszy dom wybierała przestronne pomieszczenie przypominające opuszczony warsztat, mimo że wszyscy powtarzali jej, że w mieszkaniu jest za dużo miejsca dla jednej osoby. Dziewczyna w ten sposób próbowała zrekompensować sobie ciasnotę i prowizoryczność wcześniejszych miejsc, w których żyła z matką.

³³ Jeffrey Richards, *Films and British National Identity. From Dickens to "Dad's Army"*, Manchester University Press, Manchester 1997, s. 153.

³⁴ Peter Hutchings, *Beyond the New Wave: Realism in British Cinema, 1950-63* [w:] *The British Cinema Book*, red. Robert Murphy, BFI Publishing, Palgrave Macmillan, wyd. 3, London 2009, s. 304.

Trudny i zbuntowany bohater *Miłości i gniewu* życie rodzinne zamieniał w prawdziwe piekło. Zgodnie z podwórkową zasadą „najlepszą bronią jest atak” Jimmy gardził rodziną żony i wybierał każdą możliwą okazję, by wyrazić to w gniewnych inwektywach:

Dla Jimmy’ego członkowie rodziny Alison to figury karykaturalne. Matka Alison: „A jak mama? Jak mama spędza swój dzień odpoczynku? Chodzi do kościoła. Dziękuję za miłutkie kazanko, księżu proboszczu – i potem galopuje po grobach lepszych ludzi”. Ojciec Alison: „Co zabawne, wydaje mi się, że rozumiem np. jak tatuś Alison czuł się po powrocie z Indii. Stara brygada króla Edwarda uczyniła swój świat ponętym. Pełne lato... długie dni w słońcu... tomiki wierszy... wielkie myśli... wspaniałe mundury. Romantyczny obrazek... oczywiście także nierealny”. Brat Alison: „Nigdy w życiu nie słyszałem tyłu komunałów wychodzących spod jednego melonika”³⁵.

4.2. Frank Machin (*Sportowe życie*)

Każdy krok Jimmy’ego z *Miłości i gniewu*, Franka Machina ze *Sportowego życia* czy Jo ze *Smaku miodu* był rozpaczliwym miotaniem się w siłach relacji z kochaną osobą. W przypadku Jimmy’ego i Franka oznaczał on trudny związek z kobietą. Wypowiedź Andersona pokazuje, że właśnie nastrój intymności między bohaterami (a nie kontekst społeczny) stał się siłą napędową jego filmu:

„To nie jest film o sporcie; to nie jest także film o przedstawicielu klasy robotniczej północnej Anglii”. Nie chciałem nigdy robić historyjki obrazkowej „o”... Myślę, że przede wszystkim jest to studium temperamentu. To film o człowieku. Człowieku niezwykle silnym i agresywnym fizycznie, a jednocześnie wrażliwym, o wrodzonej, półświadomej potrzebie miłości. Jego charakter ukazuję przez pryzmat skomplikowanego, dziwnego związku Machina z kobietą, którą kocha, i przez którą nie jest kochany – z tego punktu widzenia można by nazwać mój film historią miłosną ... Cały ten konflikt, główny i zasadniczy, okazany jest dopiero niejako w oprawie szeroko naszkicowanych stosunków społecznych. To tło nie odgrywa roli dominującej. Bohater wcale nie jest „typowy”, przeciwnie, jak najbardziej unikalny, zarówno poprzez swój zawód, jak przeżycia i charakter... Ludzie skłonni są twierdzić, że we współczesnym świecie nie ma już miejsca na tragedię, że psychologia freudowska i fizyka jądrowa zniszczyły indywidualną godność ludzką, bez której nie może być tragedii. Nie zgadzam się z tym, dlatego zrobiłem ten film...”³⁶

Skupienie na postaci bohatera było też pomysłem pracującego nad scenariuszem autora książki *Sportowe życie* – Davida Storeya. Dobitym dowodem na to jest notatka wykonana przez pisarza:

³⁵ Rafał Marszałek, *Nowy film angielski*, op. cit., s. 32.

³⁶ Lindsay Anderson, *Sport, Life and Art*, „Films and Filming” 1963, nr 5. Cyt. za: „Filmowy Serwis Prasowy” 1964, nr 6, s. 22–23.

Oczywiście, scenariusz musi być bardzo subiektywny. Nawet ekspresjonistyczny. Wszystkie „obiektywne” elementy scenariusza, które pojawiały się na wszystkich jego poziomach, zostały usunięte, tj. a) Dialog dotyczący Franka, gdy jego samego nie ma w scenie, b) Inne postaci funkcjonujące niezależnie od Franka w scenach dużej intensywności, np. pani Hammond stojąca na tle klasztoru, której Frank nie mógł widzieć.

Scena z Weaverami w restauracji.

Tematem jest Frank i jego obsesyjny, bardzo subiektywny pogląd na życie i ludzi oraz to, jak na skutek działania jego specyficznej i agresywnej energii powstaje życie. Wszystko poza towarzyszącą mu kamerą, tj. w 3 poprzednich scenariuszach, wydaje mi się niemożliwe do wykonania. Tematem nie jest liryczne oderwanie. Wszystkie cechy deterministyczne w tym temacie (kwestie społeczne, działanie fizyczne) są napędzane wyłącznie ogromną energią Franka, a nie siłami zewnętrznymi. To jego moc i osobowość. Każde inne spojrzenie na jego charakter (chwilę oderwania bądź samoświadomości) tylko drenują ową moc, a próby umieszczenia go w ramach oderwanego punktu widzenia kończą się efektem sentymentalizmu. Brak romansów, brak sentymentów. Brak perspektywy postaci. To wielki człowiek widziany od wewnątrz. Kamera znajduje się dokładnie w tym mechanizmie uzewnętrznienia³⁷.

Richard Harris, grający Franka Machina, stworzył postać na wskroś brutalną – stosującą fizyczną przemoc wobec Margaret oraz psychicznie nękającą ją swoją postawą. Konstrukcja głównego bohatera była tym elementem świata przedstawionego, który do dziś poraża szczerością wyrazu, ale także drapieżnością zachowań młodego rugbysty. B.F. Taylor szczegółowo opisuje ujęcie, w którym Frank brutalnie atakował Margaret. W filmie wielokrotnie pojawiały się sceny, gdy chwycił partnerkę dokładnie tak samo jak swoich przeciwników na boisku³⁸. Długo trwało, zanim mężczyzna zrozumiał, że w sporcie panują inne prawa niż w życiu i nie można ich ze sobą mieszać³⁹. Bunt bohatera *Sportowego życia* był jeszcze inną wersją okrucieństwa z *Miłości i gniewu*. Rebelię Jimmy’ego charakte-

³⁷ „Obviously the script has to be very subjective. Expressionist, for a word. / All the ‘objective’ parts which had crept in at every level have been removed i.e. a. Dialogue about FRANK when he is not there, b. Other characters operating independently of F[RANK] in scene of / intensity, i.e. views of MRS. H[AMMOND] in ABBEY which F[RANK] / could not see (i.e. fed). / [views of] WEAVERS in REST[AURANT]. / Poetically the subject ‘is’ FRANK and his obsessive, highly personal view of life and people. How, in fact, he creates life by his peculiar and violent energy. Anything other than the CAMERA operating as his companion in this I find impossible to do. i.e. 3 previous scripts. The subject is not one for lyrical detachment. For all the qualities of determinism in this subject (i.e. social issues, physical action) are driven solely by FRANK’S huge energy & not by external forces. This is F’s hugeness & his personality. Any other view of his character (i.e. moments of detachment or awareness) only drain this power, and their attempt to accommodate it within a detached viewpoint end up by sentimentalising. No romance, no sentiment. No vista of the character. This is a huge man seen from inside visually. The CAMERA is essentially within this externalising mechanism”. Podają za: John Izod, Karl Magee, Kathryn Hannan, Isabelle Gourdin-Sangouard, *Lindsay Anderson. Cinema authorship*, Manchester University Press, Manchester, New York 2012, s. 65–66.

³⁸ B.F. Taylor, op. cit., s. 149.

³⁹ Ibidem, s. 153.

ryzowała intelektualna elokwencja, Frank był jak dzikie zwierzę, którego nic nie mogło powstrzymać (w scenie śmierci Margaret rozzłoszczony bohater miażdżył na ścianie bezbronny pająk, dając wyraźny upust swojej frustracji).

Równie metaforyczne okazały się dwa inne ujęcia ze *Sportowego życia*. Pierwsze z nich prezentowało Margaret w trakcie wyjazdu za miasto – bohaterka stała między nowoczesnym samochodem Franka a ruiną dawnej posiadłości (kadr 1). Między starym a nowym, pomiędzy przeszłością (życiem z mężem) a przyszłością (związkiem z Frankiem)⁴⁰. Drugie z ujęć (kadr 2) opisywało samotność Franka, który w pojedynkę stał na wzgórzu za miastem (po wyprowadzce od pani Hammond)⁴¹.



Sportowe życie

Wymowne były także finałowe ujęcia *Sportowego życia*, w których Frank siłowo próbował wdrzeć się do pustego domu zmarłej. Najpierw starał się wyważyć wejściowe drzwi, po chwili opamiętania szukał uchylonego okna. Wraz z narastającą frustracją, rozzłoszczony, z całym impetem wtargnął w końcu do mieszkania, by upaść na kolana i wykrzyknąć: „Margaret!”. Scena symboliczna dla całego filmu. Taka była historia relacji bohatera z gospodynią. Frank zawsze próbował siłowo zmusić kobietę do okazania uczuć, świadomy swojej agresji, wielokrotnie odstępował od niej i przeproszał, ale w końcu przemocą prowokował kolejną interakcję. Finałowy krzyk rozpacz przypominał zakończenie *La strady*, w której Zampano zapłakał (po raz pierwszy w życiu) po śmierci żony, zdając sobie sprawę ze swojego okrucieństwa i brutalności.

Mimo dramatów braku komunikacji los przynosił bohaterom Nowej Fali możliwość uzdrowienia nadszarpniętych relacji. Niestety, często nie byli oni w stanie (lub nie potrafili) skorzystać z nowej szansy. Jo ze *Smaku miodu* próbowała zbudować dom z młodym homoseksualistą, z którym łączyła ją więź niemożliwa do utrzymania z matką. Szansą wyzwolenia dla Joe Lamptona z *Miejsca na górze* okazał się związek z Alice Aisgill. Bohater w finale wybierał jednak uczucie

⁴⁰ Ciekawą interpretację tych kadrów rozwija B.F. Taylor, ibidem, s. 152–153.

⁴¹ W książce Davida Storeya bohater nie tylko odczuwał pustkę po wyprowadzeniu się z domu Margaret, jego osamotnienie sięgało dużo głębiej. Stwierdzał: „Patrząc z góry na to pracujące miasto, czułem się tak, jakbym był wyrzutkiem, przestępcą wyjętym spod prawa, tak jakbym nie mógł żyć tu dłużej”. David Storey, *Sportowe życie*, przeł. Maria Zborowska, Książka i Wiedza, Warszawa 1976, s. 227.

innej kobiety, takie, które zapewniało mu karierę i życie w dostatku. Największą tragedią Joe i Franka ze *Sportowego życia* stała się – pojawiająca się zbyt późno – świadomość tego, co w życiu najważniejsze.

5. „Teraz oczekują, że zrobisz karierę...”

5.1. Wizje sukcesu

Przed bohaterami Nowej Fali, podobnie jak przed powojennym społeczeństwem Wielkiej Brytanii, roztaczano wizje kariery i sukcesu. Część protagonistów tego kina łatwo odrzucała te mechanizmy, świadomie rezygnując z wyścigu szczurów (*Miłość i gniew*, *Samotność długodystansowca*, *Morgan: przypadek do leczenia*), inni zaś ulegali mirażowi sukcesu, za którym biegli, często nie dbając o uczucia innych (*Music-hall*, *Miejsce na górze*, *Sportowe życie*, *Darling*). Zapewne obie postawy (w pewnym stopniu) wynikały ze zmagania się bohaterów z brytyjskim systemem klasowym. Jak pisze Zygmunt Kałużyński:

Rzecz w tym, że proletariusze z angielskich „gniewnych” filmów biorą się do awansu nie-jako na własną rękę, indywidualnie, starając się opuścić swoją klasę, a nie podnieść się razem z nią, jakby to robili działacze o ideologii socjalistycznej. Ci nawet, być może, oceniliby postawę „angry men” jako wyłamujących się renegatów swojej grupy społecznej. Ktoś określił ich bunt jako „rewoltę, ale w dwóch pokojach z kuchnią”⁴².

Niejako na własną rękę do awansu zawodowego brał się bohater *Sportowego życia*, któremu Margaret wyrzucała: „Wszyscy się śmieją z ciebie, wszyscy wytykają cię palcami [...], ponieważ ty co sobotę popisujesz się przed tysiącami widzów, ponieważ szalejesz jak małpolud na boisku”. Frank zwierzał się przyjacielowi: „Słyszałeś, co oni o mnie myślą. Im potrzeba wielkiej małpy na boisku. Oni wymagają od kogoś wielkiej akcji, bo nie mają dość własnych sił, aby się mogli popisać... Ich ciągnęła pogoń za bohaterstwem... no i to, że ja muszę być tym bohaterem”. Frank późno orientował się, że sukces ma swoją cenę. Społeczeństwo podziwiała go na boisku, ale jednocześnie gardziło nim jako człowiekiem (właściciel klubu często traktował go jak przedmiot). Bohater nie potrafił jednak zrezygnować z planów dotyczących kariery, a frustracje z tym związane wyładowywał na Margaret. W kłótni z ukochaną wykrzykiwał: „Wolałabyś, abym był podobny do tych mikrusów? Wolałabyś, abym zaczął pełzać jak te drobne mrówki? Przyjrzyj im się tylko, czy widać wśród nich jakiegoś chłopca na schwał? Wszyscy leżą na obie łopatki, a świat traktuje ich... A to wszystko dlatego, że brak im odwagi. Czy ty to rozumiesz? Oni nie mają dość siły, aby powstać i kroczyć przed siebie jak ja!”.

⁴² Zygmunt Kałużyński, *Rachunek sumienia biegacza*, „Film” 1964, nr 17, s. 5.

5.2. Joe Lampton (*Miejsce na górze*)

Bohater *Miejsca na górze* za wszelką cenę chciał zostawić za sobą ubogie pochodzenie i zrobić karierę w świecie bogaczy. Co prawda, kilka razy powtarzał, że nie wstydi się pochodzenia, jednocześnie nie miał najmniejszych obiekcji, aby odciąć się od dawnego życia. Jak pisze John Hill, jego życie było oparte głównie na pragnieniu posiadania czegoś lub kogoś – poczynając od kobiety, a kończąc na pozycji społecznej i majątku⁴³. Nie dziwi zatem fakt, że wplątał się w podwójny romans – z jednej strony z przedstawicielką klasy wyższej, z drugiej zaś – z aktorką, graną w filmie przez Simone Signoret (dzięki czemu jej postać ma bezklasowy charakter⁴⁴). B.F. Taylor zaznacza, że bohater cały czas pokonywał jakieś bariery, co można zauważyć nawet w scenografii filmu⁴⁵ – blat w urzędzie, biurko szefa, stół oddzielający Joe od przyszłego teścia. Całe jego życie było przełamywaniem ograniczeń, podążaniem – po kolejnych szczeblach kariery – do skruszenia konwencji klasowych. W *Miejscu na górze* wielokrotnie wybierano kombinację ujęć z góry i z dołu. Na początku wszyscy górowali nad Joe (kadr 1), ale wraz z upływem czasu to on stanął ponad innymi i był filmowany jako większy i bardziej dostojny (kadr 2). W finale opowieści bezdusznosc, która doprowadziła do śmierci jego kochanki, powodowała, że widz ponownie patrzył na bohatera z góry, z perspektywy oskarżającej go przyjaciółki (kadr 3).

1



2



3



Miejsce na górze

Zdaniem Taylora, jednym z głównych tematów *Miejsca na górze* była klasowość oraz społeczna mobilność⁴⁶. John Braine – autor książki, na podstawie której powstał scenariusz filmu – stwierdzał, że mimo piętrzących się przeszkód, Joe nie można traktować jako ofiary:

Nowym wymiarem tego filmu było pokazanie chłopaka z klasy robotniczej nie jako stłamszonej ofiary, ale takim, jakim jest. To, że Joe Lampton był szczyry w kwestii seksu, nie

⁴³ John Hill, op. cit., s. 157.

⁴⁴ Ibidem, s. 158.

⁴⁵ B.F. Taylor, op. cit., s. 83–85.

⁴⁶ Ibidem, s. 77.

jest istotne, ważne jest to, że mówił szczerze o wszystkich sprawach tej klasy. Najbardziej ambitni przedstawiciele klasy robotniczej chcą się z niej wydostać. Ta prosta prawda nie została wypowiedziana nigdy wcześniej⁴⁷.

Zdaniem Jeffreya Richardsa, *Miejsce na górze* pokazało, jak w ramach istniejącego systemu społecznego osiągnąć mógł sukces młody chłopak z klasy robotniczej – tylko kosztem utraty spokoju, szczęścia osobistego oraz szacunku wobec siebie. Joe był targany przeciwnymi siłami – protekcyjnej klasy wyższej, samostanowiącej i dbającej o *status quo* klasy średniej oraz konserwatywnej i konformistycznej klasy robotniczej, której przedstawiciele (w tym jego wujostwo) naciskali, aby „trzymał się swoich”⁴⁸.

Początkowe ujęcia *Miejsca na górze* prezentowały na pierwszym planie stopy w dziurawych skarpetkach, w tle zaś – przewijające się za oknem pociągu obrazy fabrycznego miasta. Symbolika pierwszej sceny filmu pozwalała zrozumieć późniejsze zachowanie bohatera. W podartych skarpetkach kryła się tajemnica pochodzenia Joe. Założone przez bohatera nowiutkie lśniące buty zakrywały dziury skarpetek. Widać wyraźnie, że dzięki temu gestowi bohater wszedł w rolę, zaczął kogoś udawać, by ukryć to, kim był naprawdę. Podobną metaforą okaże się udział Joe w przedstawieniu. Bohater, grając w teatrze, schował się za kostiumem i zaczął odgrywać określone role. Przez cały film mijał się między różnymi fasadami – swoim robotniczym pochodzeniem i statusem wyższej klasy społecznej, do której pretendował.

Nawet relacje z kobietami Joe potraktował jako inwestycję – począwszy od momentu, gdy widział Susan w modnym aucie⁴⁹ (i od razu stwierdzał, że będzie miał takie życie jak ona), aż po przedmiotowe traktowanie dziewczyn, którym przyznawał punkty, uwzględniając ich pochodzenie⁵⁰. W filmie wyraźnie widać,

⁴⁷ Cyt. za: Jeffrey Richards, *Films and British National Identity...*, op. cit., s. 150.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Więcej o tym: Neil Sinyard, *Jack Clayton*, Manchester University Press, Manchester 2000, s. 43–44.

⁵⁰ Ma to swój odpowiednik w książce Johna Braine'a, w której bohater prowadzi monolog na temat kategoryzacji ludzi ze względu na ich majątność i pochodzenie: „Rzecz jasna kategorie były bezpośrednio związane z dochodami męża czy narzeczonego, od kategorii I milionerów, gwiazdorów filmowych, dyktatorów, a właściwie każdego z dochodem rocznym ponad dwadzieścia tysięcy funtów, do kategorii XII, tj. tych, którzy mieli poniżej trzystu pięćdziesięciu funtów rocznie i jedynie minimalne szanse na powiększenie swoich dochodów. Karol i ja należeliśmy do kategorii VII, oznaczającej sześćset funtów rocznie, czyli stanowiska zastępców naczelników. Prawdę mówiąc, należeliśmy do kategorii niższej, ale istotnym szczegółem naszej siatki było to, że mężowie byli dobierani zarówno z punktu widzenia ewentualnych, jak i aktualnych zarobków, zakładaliśmy bowiem w kobietach powyżej X kategorii szczytę inteligencji. Oczywiście siatka nasza nie była idealna. Czasami mężyczyni VII kategorii mieli żony III kategorii, a więc kobiety, które mogłyby zdobyć mężów dziewięciotysięcznych, a ci, którzy własnym trudem dochrapali się III kategorii, miewali żony X kategorii, które złapali, zanim jeszcze udało im się nabić kabzę. Ale mężowie VII kategorii często tracili swe żony na rzecz kochanków, którzy je naprawdę rozumieli i doceniali, albo, co gorzej, do końca życia musieli wysłuchiwać utyskiwań na brak pieniędzy. Mężowie III kategorii mieli zazwyczaj przyjaciółki III kategorii. Wszystko to niewątpliwie może wydać się bardzo cyniczne, faktem jest jednak,

że jego pragnienie wspięcia się po drabinie sukcesu przyćmiło wszystkie inne sfery życia. Bezduszne zachowanie Joe zmieniło się wraz z rozkwitem uczucia do starszej zamężnej kobiety. Jednak bezwzględne rozstanie z nią przypomniało o naturze bohatera i doprowadziło do tragicznej śmierci Alice. Dopiero w finale opowieści docierało do niego, jaki ogrom krzywd wyrządził kochance. Świeżo poślubiona żona odbierała jego łzy jako wyraz wzruszenia⁵¹, widz dostrzegał w nich rozpacz po śmierci ukochanej, której Joe nie docenił za jej życia (podobnie wybrzmi finał *Sportowego życia*).

W trakcie ostatniego spotkania kochanków w słowach Alice łatwo odnaleźć przecucie fatum wiszącego nad ich losem. Kobieta mówiła o szczęściu, dzielonym z Joe, jak o bańce mydlanej, która musi pęknąć. Stwierdzała też: „Jednej rzeczy nigdy nie zrozumiałeś. Ci ludzie na górze są tacy sami jak my. A ty byłeś większy od każdego z nich. Wystarczyło, że byłeś sobą. A przy mnie byłeś. Tylko przy mnie”. Finał filmu był bardzo gorzki. Bohater odniósł triumf społeczny, ale zapewne poniósł klęskę na polu psychologicznym i życiowym⁵². Dopiero w obliczu finałowej tragedii Joe – jak Frank ze *Sportowego życia* – zdawał się rozumieć, że sukces był tylko mirażem, który nie daje prawdziwego szczęścia.

6. „Póki jesteś taki szalony, nie możesz trzymać się ich zasad...”

6.1. W świecie iluzji

Bohaterowie kina Nowej Fali wytworzyli cały repertuar zachowań chroniących ich przed opresyjną, pogardzaną przez nich, rzeczywistością. Do najbardziej charakterystycznych przejawów ich oryginalnego sprzeciwu wobec świata należały: dziwne zachowania (*Sposób na kobiety*, *Noc po ciężkim dniu*), ucieczka w świat wyobraźni (*Billy kłamca*), a nawet szaleństwo (*Morgan: przypadek do leczenia*) – wszystko w imię niezgody na ogólnie akceptowane normy. W konstrukcji bohatera ostatniego z wymienionych filmów pobrzmiewała koncepcja RONALDA D. LAINGA, twierdzącego, że szaleństwo jest zrozumiałą i naturalną odpowiedzią na stres związany z życiem rodzinnym lub społecznym⁵³. Zdaniem Karela Reisha, w każdym człowieku można odnaleźć cechy Morgana:

że Karol i ja potrafiliśmy wyedukować męzowskie dochody z dokładnością do pięćdziesięciu funtów”. John Braine, *Wielka kariera*, przeł. Henryk Krzeczkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973, s. 40–41.

⁵¹ Na tę scenę zwraca też uwagę Neil Sinyard, *Jack Clayton*, op. cit., s. 53.

⁵² Dalsze losy bohatera można śledzić w sequele pt. *Life At the Top* (1965) w reżyserii Teda Kotcheffa.

⁵³ Por. Andrew Spicer, *Męskość w kinie brytyjskim*, przeł. Karolina Kosińska, „Kwartalnik Filmowy”, nr 52, 2005, s. 214.

Najbardziej zafascynowała mnie postać głównego bohatera, niejakiego Morgana Delta. Ten przeciętny człowiek, o sposobie bycia aktora, nie mógł znaleźć sobie miejsca w naszym świecie. Wydawało mu się, że urodził się po to, aby zostać Tarzanem i prowadzić swobodny, pełen przygód żywot w dżungli. [...] Postaram się podkreślić w moim bohaterze to, co jest w nim prawdziwie ludzkie i w czym jest podobny do nas wszystkich. Bo czyż my sami nie marzymy często o tym, by życie nasze było mniej skomplikowane, mniej cywilizowane – a za to dużo swobodniejsze?⁵⁴

Bohaterowie *Morgana...* i *Billy'ego kłamcy* woleli uciekać w świat iluzji niż zgodzić się na zastane normy. Łatwo w ich wizerunkach odnaleźć zatem zarówno elementy eskapizmu, jak i tęsknoty za prawdziwą wolnością.

6.2. Billy Kłamca⁵⁵

Bohater *Billy'ego kłamcy* kontaktował się ze światem, parodiując innych, zwłaszcza tych, którymi gardził. Billy funkcjonował w dwóch różnych przestrzeniach: codziennej – nudnych angielskich przedmieść, oraz wymyślonej i rządzonej przez niego Ambrozji. W wyimaginowanej krainie mógł być, kim chciał, nie trudno domyślić się, że świat jego wyobraźni nie znał granic. Raz stawał się żołnierzem, innym razem charyzmatycznym przywódcą, a w końcu także przesłuchiwanym w więzieniu agentem. Elementem łączącym dwa światy (rzeczywistości i imaginacji) była mimika, gest, sposób poruszania się bohatera. Dzielny, defiladowy krok albo wręcz przeciwnie – kulawy marsz idealnie wpisywały się w wizerunek *alter ego* Billy'ego. Przeniesienie tych gestów do codziennego życia bohatera stało się elementem spajającym dwie przestrzenie i dającym przy tym parodystyczny efekt.

Najchętniej parodiowanym przez Billy'ego środowiskiem była jego rodzina oraz typowe dla niej zachowania klasy średniej. Podobnie jak w innych filmach Nowej Fali (*Miłości i gniewie*, *Z soboty na niedzielę*), szydziło się z jej podwójnej moralności oraz życia zgodnie z utartymi schematami. Ujęcia szeregowo ustawionych, idealnie równych domków (takich, w jakie rzucał kamieniami Arthur w finale *Z soboty na niedzielę*) rozpoczynały filmową opowieść o Billym Kłamcy. Audycja radiowa, niezwykle popularna wśród gospodyń domowych, stanowiła tło dla pokazania typowej angielskiej zabudowy lat 50., w której mieszkał Billy ze swoimi rodzicami i babcią.

Młodzi gniewni bohaterowie poruszali się w obcym świecie, a ich oryginalna życiowa postawa stała się reakcją na powszechną sztuczność i uniformizację rzeczywistości. Ucieczki Billy'ego w świat wyobraźni były odcięciem od codziennych

⁵⁴ Cyt. za: Rafał Marszałek, *Nowy film angielski*, op. cit., s. 84.

⁵⁵ Więcej rozważań na temat konstrukcji postaci Billy'ego: Anna Śliwińska, *Different Faces of Parody in „Billy Liar”*, „Images”, vol. 14, nr 23, 2014, s. 81–91.

rodziny schematów, które drażniły młode powojenne pokolenie, zainteresowane innymi sprawami. Danny Powell opisywał rodzinę Billy'ego:

Widzimy, jak jego ojciec Geoffrey (Wilfried Pickles) wysiada z samochodu firmy sprzedającej urządzenia gospodarstwa domowego. Paradoksalnie, ojciec rozwozi sprzęty, które rozpalają wyobraźnię pokolenia jego syna. Telewizja nie jest już pokazywana jako środek uspokajający. Zamiast tego, podczas gdy rozwija się kultura masowa, telewizja staje się inspiracją dla całego pokolenia. Jego żona (Mona Washbourne), jak wiele innych gospodyń domowych widocznych w początkowych scenach filmu, czeka, aż w radio zabrzmie jej piosenka. Jest to rodzina jak wiele innych, której rozrywki, zanim dotrą do nich z dalekiego Londynu, ulegną filtracji⁵⁶.

Bohater – lawirant i mitoman – marzył o wyjeździe do Londynu, tymczasem zatruwał życie drobnomieszczańskim rodzicom, zwodził naiwne dziewczęta (był zaręczony z dwiema naraz) i próżnował w pracy w zakładzie pogrzebowym. Wraz z nową znajomością pojawiła się dla niego realna szansa ucieczki od zniechęcającego martwego (dosłownie i metaforycznie) świata. Zachęcony przez dziewczynę, Billy spakował walizkę i pomimo dramatycznej sytuacji w rodzinie (śmierć babci) wsiadł z Liz do pociągu. W decydującym momencie stchórzył jednak i wrócił do domu. Dzielnym i tryskającym pomysłami był tylko w Ambrozji.

Zakończenie można rozumieć dwojako. Bohater-tchórz nie potrafił wyłamać się ze schematu, w którym żył. Jednak finałowy, dziarski krok Billy'ego (w rytm muzyki jazzowej, stale łączonej z Ambrozją) łatwo zinterpretować jako zwycięstwo świata wyobraźni. Śmieszny defiladowy krok i jazz, które towarzyszyły mu przez cały film, były jego improwizacją, zdecydowaną odpowiedzią na mieszczański gorset, który tak bardzo mu doskwierał. Może innej ucieczki nie potrzeba?

Chociaż postać Billy'ego Fishera pragnie uciec od szarżyzny swojego miasteczka, film sugeruje, że jego życie może nie jest takie złe, a ostatecznie jest bardziej satysfakcjonujące niż wirtualne życie stworzone we własnej głowie (współcześnie – w Internecie). Być może przesłaniem tego filmu jest to, że tak naprawdę liczy się nawiązanie relacji z innymi – coś, co Billy'emu nigdy się nie udaje⁵⁷.

Widz szybko orientował się, że choć Billy kpił z innych, sam też mógł stać się przedmiotem drwiny, a jego odważne czyny były wynikiem rozbuchanej wyobraźni i zadufanego w sobie ego. W komedii o perypetiach młodego mitomana łatwo odkryć prawdę o człowieku, który nie potrafił żyć prawdziwym życiem. Jego smutna i nudna egzystencja nabierała kolorów tylko wtedy, gdy odbywał podróż w świat wyobraźni. Jednym z obrazów na długo zapadających w pamięć widza

⁵⁶ Danny Powell, *Studying British Cinema. The 1960s*, Auter, Leighton 2009, s. 61.

⁵⁷ Na podstawie: <<http://www.yorkshirefilmarchive.com/film/billy-liar-location-leeds-bradford>> [dostęp: 10 września 2013].

była scena, w której w ostrym montażowym cięciu maszynka do golenia, trzymana w ręku przez Billy'ego, zamieniała się w karabin maszynowy wymierzony w kierunku rodziny. Brak porozumienia i wyobcowanie Billy przekuwał na ciągłe kpiny i parodiowanie znienawidzonych zachowań.

Powell w zachowaniach Billy'ego widział wyraźnie elementy parodii nawyków wyższej klasy średniej, do której – w jego mniemaniu – chciałyby pretendować jego rodzina:

Billy wchodzi z gazetą do jadalni jak typowy rentier, udając, że moneta na jego oku to monokl. „Widzę, że zmiany w ministerstwie są nieuniknione” – mówi, naśladując postawę osoby z wyższej klasy średniej. „Sam będziesz nieunikniony, jeżeli nie zaczniesz wstawać rano” – odpowiada jak zwykle jego ojciec. Pozostając w roli, Billy wita matkę jako „mater”, podczas gdy babka krytykuje ją za to, że pozwala Billy'emu robić, „co mu się podoba”⁵⁸.

Warto jednak pamiętać, że ojciec Billy'ego wywodził się z klasy robotniczej, ale jego dobrze prosperujący biznes zapewniał rodzinie życie na poziomie klasy średniej. Billy nie był zatem robotnikiem jak Arthur, bohater *Z soboty na niedzielę*, ani nie rezygnował z przywilejów wykształcenia – jak Jimmy z *Miłości i gniewu*. Całkiem wygodnie żyło mu się życiem klasy średniej, którą tak bardzo pogardzał:

Otrzymał możliwość edukacji w liceum i jest o wiele bardziej świadomy rosnących szans dostępnych w Wielkiej Brytanii dla osób takich jak on. Co prawda Billy nie lubi swojej pracy, ale nie jest to praca fizyczna, jaką wykonywał Arthur Seaton. To praca biurowa i chociaż on sam nie jest w stanie wziąć byka za rogi, to gdyby jednak zebrał się na odwagę, ma szansę odmienić swoją sytuację⁵⁹.

Podobnie działał bohater *Music-hallu* (popisowo zagrany przez Laurence'a Oliviera⁶⁰) – z jednej strony, był niedbającym o nic błaznem (narażał związek z drugą żoną dla przelotnego romansu z młodą dziewczyną; przez wiele lat unikał płacenia podatków; lekkomyślnie zgadzał się na występ leciwego ojca), z drugiej – charakteryzowało go coś uroczonego, nieuchwytnego, jak zachłanność życia, która pozwalała mu cieszyć się każdą chwilą i żartować na dowolny temat. Archie był kolejną z wielkich postaci kina Nowej Fali – podobnie jak Billy Kłamca – szukał rozładowania lęków i dramatów w improwizacji, wyobraźni i zabawie (bohater w najbardziej dramatycznych momentach życia rodzinnego zaczynał żartować i śpiewać). W finale filmu został jednak na pustej scenie, bez powodów do radości, z gorzką świadomością końca epoki music-hallów.

⁵⁸ Danny Powell, op. cit., s. 63.

⁵⁹ Ibidem, s. 61.

⁶⁰ Aktor grał tę samą rolę we wcześniejszym przedstawieniu teatralnym. Robert Shail, *Tony Richardson*, Manchester University Press, Manchester, New York 2012, s. 25.

6.3. Morgan (*Morgan: przypadek do leczenia*)

Bohaterowie tacy jak Morgan czy Billy Kłamca pokazali inną twarz Nowej Fali. John Schlesinger kreślił postać Billy'ego jako karykaturę protagonistów tego kina. Jego buntowi towarzyszyła niemoc działania. Nie interesowała go ani prawdziwa rebelia, ani realna zmiana w życiu. Zdaniem Rafała Marszałka, taka diagnoza dotyczyła także Morgana:

Jeśli chodzi o samą postać bohatera, to ujawnia się tutaj owa znamienna demitologizacja „młodego gniewnego”, której refleksy były również i w *Billym kłamcy*. Bohater jest niepołączony ze społeczeństwem, manifestuje swoją potrzebę buntu i wyzwolenia, jego komediowe działania odkrywają śmieszność świata – ale jednocześnie jest to postać, która sama podlega krytycznemu spojrzeniu. Tak jak bohater komedii Schlesingera był tylko „Billym-lgarzem”, tak i bohater Reisa jest ostatecznie „przypadkiem nadającym się do leczenia”. W ten sposób perspektywa komediowa filmu, pośrednio – bo przez pryzmat czyichś wyobrażeń – ukazująca wyglądy zewnętrznego świata, komplikuje się dodatkowo. Znamienny jest natomiast problem obcości kulturowej, który chce zobrazować autor. W jego filmie nie pojawiają się żadne konkretne odwołania do zjawisk społecznych, które Morgan zaprzecza w imię niezależności i swobody. Fantastyczny świat Morgana zbudowany jest na zasadzie autonomicznej. Oprócz symbolizującego społeczny porządek policjanta nic nie zakłóca jego istnienia, nic nie zagraża jego odrębności. Jest tak dlatego, że Reisz zapuszcza się już całkowicie w krainę wyobraźni i nie interesuje go tak jak Schlesingera w *Billym kłamcy* konfrontacja tej krainy z rzeczywistością. Realność *Morgana* to w sensie fizycznym przestrzeń niezabudowana i fragmentaryczna; w sensie społecznym – dziedzina nieujęta w żaden system międzypersonalny związków i zależności. Morgan (David Warner), „beatnik” paradujący mimo ciepłej aury w kożuchu, umieszczający swoje przeróżne przedmiotowe skarby w przedziwnej furgonetce – cygańskim taborze, kolekcjoner dziwacznej rupieciarni, posągów i portretów – od Karola Marksa poczynając na gipsowym popiersiu goryla kończąc – aranzjer cudacznej mowy, min i gestów – jest postacią groteskową, ale nieobjętą żadną socjalną presją. Morgan jest sam razem ze swoją wyobraźnią i głównym problemem życiowym: pragnieniem zatrzymania żony opuszczającej go właśnie dla innego mężczyzny⁶¹.

Zdaniem Raymonda Durnata, film Reisa stanowił „miesz-masz” stylu Osborne'a (bohater zakochany w dziewczynie z wyższych sfer), Weskera (skłonności do komunizmu) oraz *Billy'ego kłamcy* (bohater żyje w świecie fantazji)⁶². Można jednak uznać, że złośliwe zarzuty recenzenta wskazują nie wady, lecz zalety tego filmu. W *Morganie...* nie tylko zatarta została granica między rzeczywistością a wyobraźnią, przewrotnie zdefiniowano także bohatera i jego relacje ze społeczeństwem. Właśnie świat – a nie szalona wyobraźnia Morgana – wymagały, zdaniem twórców filmu, leczenia. Rafał Marszałek zauważa:

Oryginalną cechą opowieści Reisa jest fakt, że nie tyle ekscentryczny bohater sprawia o efektach obcości, ile właśnie – ludzie reprezentujący normalną społeczność wydają się być

⁶¹ Rafał Marszałek, *Nowy film angielski*, op. cit., s. 84–85.

⁶² Raymond Durnat, 'Morgan – A Suitable Case for Treatment', „Films & Filming” 1966, nr 12, s. 6.

osobliwymi stworami. Bileter kinowy jest tak „profesjonalnie” groźny, że bohaterowi kojarzy się nieodparcie z hipopotamem. Kobieta spotkana w metrze tak bardzo jest pretensjonalna w stroju i geście, że przypomina strusia; inna, leżąca w łóżku, wydaje się podobna do zebry. Niektóre sekwencje *Morgana* są skonstruowane na zasadzie dwóch równoległych filmów – pierwszy z nich toczy się na obszarach Morganowych perypetii, drugi zaczyna się wówczas, gdy bohater styka się z ludźmi ufnymi w swoją kulturę „znakomitość”. To nieprawda, że tacy jesteście – powiada im Morgan i przywołuje na dowód świat fauny. Fauna jest warta z autentycznego, głośniego w międzywojennym dwudziestolecu widowiska filmowego o Tarzanie, królu małp. Obraz szaleńczej jazdy motocyklowej, którą Morgan podejmuje po sensacyjnym wtargnięciu w masce małpy na eleganckie ślubne przyjęcie – przeplata się z kadrami filmowymi *Tarzana*. [...] Posługując się taką komediową konstrukcją, Reisz uprawdopodobnia jakby psychologicznie postawę „beatnikowską”. „Beatnik” jest dla Reisza egzotyczną postacią ujawnioną, gdy tymczasem świat normalny tę egzotykę skrywa. Tym się właśnie tłumaczy stopień podobieństwa ludzi i zwierząt: śmiejemy się na *Morganie* nie dlatego, że wyobraźnia zwariowanego bohatera absurdalnie przeinacza ludzkie wyglądy, lecz właśnie ponieważ ta wyobraźnia podsuwa nam wcale plastyczne, złośliwe skojarzenia. Morgan, który powiada o sobie, że „urodził się przypadkowo nie w tym gatunku biologicznym, w którym powinien przyjść na świat”, chciałby poczuć tej przypadkowości zaszczyt tam, gdzie ludzie w samozadowoleniu pielęgnują swoją kulturę wyższą i doskonałą normalność⁶³.

Lewicowe poglądy (mniej lub bardziej subtelnie przewijające się przez wszystkie filmy Nowej Fali) w *Morganie*... stały się kolejną mrzonką i wytworem (jednak chorej wyobraźni bohatera. Morgan był artystą uwięzionym pomiędzy marksistowskimi pewnikami pokolenia jego rodziców a bezsensownością i zamożnością rodziny byłej żony⁶⁴. Lewicowe zainteresowania bohatera ilustrował – oklejony zdjęciami Marksa, Lenina i Trockiego – samochód, w którym protagonista koczował przed domem byłej żony. W finale Morgan „ginął” zgodnie ze schematem fantasmagorycznej wizji śmierci Trockiego, o której opowiadał policjantowi. Mężczyzna – otoczony zdjęciami rosyjskich rewolucjonistów – był „rozstrzeliwany” przez ukochaną, jej bliskich oraz tajemniczych partyzantów.

Obraz śmierci powstał w wyobraźni bohatera, który w rzeczywistości trafił do karetki i został przewieziony do zakładu psychiatrycznego. W finale filmu na klombie szpitala dla umysłowo chorych, podobnie jak wcześniej w wielu zakamarkach domu byłej żony, wycinał symbole sierpa i młota. Colin Gardner pisał:

Zdaniem Reisza, sztuka Morgana zamknięta jest w solipsystycznej próżni, podczas gdy dominująca część społeczeństwa zaczyna budować porozumienie poza nim. Należy tylko czekać na kolejne pokolenie Morganów, aby dorosło pod wątpliwą opieką Leonie [byłej żony Morgana – A.Ś.] i Charlesa [Napiera, nowego narzeczonego Leonie – A.Ś.]. O ile nie mylimy się w obliczeniach, potomstwo Morgana osiągnie wiek studencki w 1984 roku, w apogeum konserwatyzmu Reagana i Thatcher oraz apatii Pokolenia X. Ironiczne nawiązanie do Orwella jest tu oczywiste i Reisz na pewno go nie przeoczył⁶⁵.

⁶³ Rafał Marszałek, *Nowy film angielski*, op. cit., s. 85–86.

⁶⁴ Pisze o tym Andrew Spicer, op. cit., s. 214.

⁶⁵ Colin Gardner, *Karel Reisz*, Manchester University Press, Manchester 2006, s. 156.

Fascynacja myślą lewicową stała się kolejnym azylem, w którym starał się ukryć nieprzystający do rzeczywistości bohater *Morgana*... Finał ponownie można czytać w wieloraki sposób. Czyżby myśl marksistowska prowadziła do obłądu?⁶⁶ A może szaleństwo było lepsze niż trwanie w zmartwiałym świecie?

6.4. Nancy, Colin i Tolen (*Sposób na kobiety*)

Zdaniem Danny'ego Powella, *Sposób na kobiety* stanowił typowy przykład kina lat 60., w którym często podejmowano temat przyjazdu bohatera do modernistycznego Londynu, miejsca przyjemności i autonomii⁶⁷. Dodatkowo, mieszkanie bohaterów filmu stawało się mikrokosmosem społeczeństwa, w którym młodzi zaczęli żyć swoim życiem, opuszczać rodziny i mieszkać razem⁶⁸. Na przeciwnym biegunie umiejscowił się świat zbulwersowanych mieszczan. Podobnie było w *Nocy po ciężkim dniu*, w którym już w pierwszych ujęciach muzycy z Liverpoolu drażnili swoim zachowaniem współpasażera z pociągu. Mężczyzna chciał wprowadzić własny porządek i zasady, a zbulwersowany postawą młodych zaznaczał, że walczył za nich na wojnie. Na co Lennon beczelnie odpowiadał, że teraz pewnie żałuje swojej wygranej. Konwencja „dobrego”, mieszczańskiego zachowania w filmach Lestera wielokrotnie była rozbijana humorem i prowokacją zbuntowanego środowiska młodych gniewnych.

W *Sposobie na kobiety* młodzieżowe igraszki charakteryzował absurdalny humor, na bieżąco komentowany przez zbulwersowanych przechodniów. Powell, powołując się na innych badaczy, repertuar skwaszonych twarzy klasy średniej porównuje do funkcji chóru greckiego⁶⁹. Film Lestera uderza sztucznością. Połączenie absurdalnych sytuacji z pełnym oburzenia komentarzem z offu („Należałoby skończyć z tym mlekiem w szkołach”, „Wszystko się teraz robi coraz prędzej, rzemiosło upada”, „Nie ma linii autobusowej w Londynie nienarażonej na występki młodzieży”) stworzyło dziwny konglomerat poszarpanych montażem ujęć młodzieżowych blag i paradokumentalnie pokazanych twarzy zbulwersowanych mieszczan. Jak pisze Powell (powołując się na innych badaczy), dzięki temu powstał kolaż, który przypominał malarstwo pop-artu, składające się z powtórzeń, sloganów, skeczy, reklamy, oddający stan podniecenia i zagubienia w czasach telewizji, kreskówek

⁶⁶ Swoją drogą, jak pisze Adam Garbicz: „To właśnie owe nakazy zamknęły filmowi Rejsza drogę na polskie ekrany. Nie do pomyslenia było pokazanie bzika wywołanego przez marksistowskie wychowanie i zakończonego plantowaniem klombu w kształcie sierpa i młota w zakładzie psychiatrycznym”. Adam Garbicz, *Małpowanie marksizmu*, „Kino” 1994, nr 10, s. 34–35.

⁶⁷ Danny Powell, op. cit., s. 155.

⁶⁸ Ibidem, s. 157.

⁶⁹ Ibidem, s. 161. Neil Sinyard podkreśla też, że „grecki chór” jest jedną z najistotniejszych zmian Lestera względem sztuki Ann Jellicoe. Neil Sinyard, *The Films of Richard Lester*, Croom Helm, London 1985, s. 29.

oraz surrealizmu spod znaku *Goon Show*⁷⁰. Czasem ten styl zachwycał – jak w pamiętnej scenie podróży na łóżku przez ulice Londynu, odpowiednio skomentowany słowami przechodnia: „Nie mam ciasnych horyzontów, ale sądzę, że miejsce łóżka jest w domu”. Innym razem raził swoją sztucznością – kondensując wątki młodzieżowe (fenomenalnie sfilmowane dzięki zastosowaniu sztuczek technicznych) przeplatające się z monotonią wypowiedzi mieszczan. Zdaniem Powella, styl opowieści można również porównać do fascynacji różnymi sposobami percepcji świata badanego psychoanalitycznie⁷¹ albo dzięki eksperymentom z używkami⁷².

Mimo pewnych obiekcji, które budzi dziś *Sposób na kobiety*, Lesterowi udało się pokazać prawdę o współczesności. Absurdy przynależące do świata młodzieży były zdecydowanie bliższe prawdzie i naturalności niż „porządne” rozsądne zachowania strasznych mieszczan. Sprzedawca sklepowy (ułożony i z całą pewnością podobający się porządnym obywatelom) okazał się automatem, który każdej klientce powtarzał tę samą formułkę o jej wyjątkowości. Nie był człowiekiem, lecz robotem, zaprogramowanym na bycie uprzejmym. W innej nieodrzecznej scenie Nancy pukała do przypadkowych mieszkań i wykrzykiwała słowo: „gwałt”, na co przykładowa pani domu odpowiadała: „Nie dzisiaj, dziękuję”. Zdaniem Marszałka:

Lester podważa przekonanie o tym, że świat urządzeń społecznych i dzisiejsza obyczajowość są „słuszne” i „normalne”, podczas gdy kraina wyobraźni to dziwaczna ekstrawagancja. W *Sposobie na kobiety* taki podział nie istnieje – nietrudno spostrzec, że normy rządzące życiem realnym są bardziej ekscentryczne od tych, które buduje kaprys wyobraźni i fantazji. Pierwsze tego refleksy znajdujemy jeszcze w *Billym kłamcy*, gdzie wszystkie rojenia bohatera mniej są fantastyczne od znakomitego pomysłu pana Shadracka, żeby z konduktu pogrzebowego uczynić coś w rodzaju... kolumny policyjnej, telefonicznie przez dyspozytora sterowanej w myśl wyznaczonej na mapie marszruty⁷³.

W całej opowieści niepokoi jednak kwestia pomieszczenia „aktu seksualnego” z „gwałtem”. Tolena charakteryzowała agresywna postawa wobec kobiet⁷⁴, ale to Nancy zachwycała się słowem „gwałt”, które najpierw traktowała bardzo poważnie (oskarżając uwodziciela), potem zaczynała z niego drwić (śpiewając „gwałt” na ulicy), w końcu używała go jako wyznania miłosnego (stwierdziła, że Colin ją zgwałcił, a całe zdarzenie opisywała jako „cudowne” i „świetne”). Mimo absurdałnego klimatu opowieści, pamiętając o konwencji, na którą zgadzał się widz,

⁷⁰ Danny Powell, op. cit., s. 156.

⁷¹ Neil Sinyard zwraca uwagę na psychoanalityczne konteksty, które w *Sposobie na kobiety* odzwierciedla symbolika drzwi i okien. Neil Sinyard, *The Films of Richard Lester*, op. cit., s. 30.

⁷² Danny Powell, op. cit., s. 158.

⁷³ Rafał Marszałek, *Nowy film angielski*, op. cit., s. 89.

⁷⁴ W sztuce Ann Jellicoe seksualność Tolena ma konotacje faszystowskie, podczas gdy w filmie Lestera bohater jest raczej kryptokapalistą. Por. Neil Sinyard, *The Films of Richard Lester*, op. cit., s. 28–29.

omawiana kwestia pozostawia pewien niesmak i trudno sobie wyobrazić, żeby kiedyś było inaczej. Może i na takim efekcie zależało reżyserowi?

Finał *Sposobu na kobiety* wybrzmiewał bardzo ironicznie. Tolen tracił swój *knack*, a w konsekwencji okazywał się bardziej zachowawczy niż „straszni mieszcza-
nie”. To on szeptał na ucho oburzonym obywatelom, że spacerująca nad Tamizą para żyła bez ślubu. W ostatniej scenie reżyser dał wyraz podwójnej ironii – parodiował romantyczne imaginacje Nancy (spacer z Colinem odpowiadał obrazom z czasopism, które inspirowały dziewczynę) oraz kpił z pozornie postępowych poglądów Tolena. Zakończenie *Sposobu na kobiety*, podobnie jak wiele ujęć z *Rodzaju miłości*, *Darling*, *Z soboty na niedzielę* czy *Dziewczyny o zielonych oczach*, pokazywało strasznych, oburzonych mieszczań, których spojrzenia „sparaliżowały już niejedną miłość”⁷⁵.

7. „Myślisz, że jesteś taki mądry, bezklasowy i wolny...”

7.1. Bunt czy kompromis?

Bunt brytyjskiej Nowej Fali rozgrywał się na wielu płaszczyznach i dotyczył różnych obszarów życia. W pierwszej kolejności jednak był sprzeciwem wobec trzymania w ryzach. Jimmy z *Miłości i gniewu* nigdy nie zgodził się na życie dostatnie i wygodne, zgodne ze schematem, według którego żyli jego teściowie. Podobnie jak Porter, bohater *Z soboty na niedzielę* krzywdził wszystkich wokół w imię wolności, która stała się wartością absolutną. A znienawidzoną melodię fabrycznych maszyn chętnie zamieniał na lekkie jazzowe brzmienie, które towarzyszyło jego nocnym eskapadom, obfitującym w dobrą zabawę i egoistyczne wykorzystywanie każdej nadarzającej się sytuacji. Podobnie Billy Kłamca, który znudzony pracą w zakładzie pogrzebowym, przy każdej możliwej okazji uciekał w świat swojej fantazji. Postawa bohaterów mogłaby sugerować, że bunt prowadził do oczyszczenia i poczucia wolności lub bezklasowości⁷⁶. Czy nie była to jednak kolejna mrzonka godna rozbuchanej wyobraźni Billy’ego?

Bunt Jimmy’ego z *Miłości i gniewu*, jak pisał Jeffrey Richards, nie miał żadnej filozofii, brakowało mu społecznej wizji, był lamentem frustrata⁷⁷. Podobnie myślał polski recenzent, który zaznaczał, że w opowieści pojawił się bohater „psychiatryczny”, a nie społeczny. Wiktor Woroszyński pisał jednak (z czym trudno się zgodzić), że wszelkie odchylenia od normy, dotyczące zachowań Jimmy’ego, byłyby

⁷⁵ Z recenzji *Dziewczyny o zielonych oczach*. Rafał Marszałek, *Projekt miłość*, „Film” 1967, nr 26, s. 4.

⁷⁶ Nad tym, czy bunt twórców Nowej Fali (poza Lindsayem Andersonem) w ogóle jest uzasadniony, zastanawia się Łukasz Kłuskiewicz w artykule: *Czy Młodzi Gniewni byli gniewni?* [online], <http://www.medioznawcy.filmoznawcy.pl/posrodku/gazeta_A5-27.pdf> [dostęp: 23 października 2015].

⁷⁷ Jeffrey Richards, *Films and British National Identity*, op. cit., s. 151.

uzasadnione w sztuce Tennessee Williamsa, w której stałyby się przypadkiem do psychoanalizy, zaś w odsłonie Osborne'a i Richardsona, wzbogaconej o kontekst społeczny, jawią się jako dziwne i nieudane⁷⁸. Z tymi poglądami dyskutował Andrzej Werner, który co prawda nie był wielkim entuzjastą *Miłości i gniewu*, ale wytykając błędy w recenzji Woroszyłskiego, zwracał uwagę na banalne odczytanie finału. Woroszyłski interpretował go jako happy end (ponowny rozkwit miłości między parą bohaterów), Werner zaś (trafniej) koniec filmu uznawał za wynik kompromisu ze światem, na który przystał Jimmy⁷⁹. Trudno uwierzyć we w pełni radosny wydźwięk całej opowieści, skoro postawa protagonisty oznaczała pójście na kompromis nie tylko z żoną, ale także ze znienawidzonym, źle urządzonym, światem.

Nieco inaczej buntowali się bohaterowie *Samotności długodystansowca* i *Z soboty na niedzielę*. Agresywna postawa Colina była bardziej prawomocna i dodatkowo – potwierdzona jego działaniem. Bohater miał równie naburmuszoną i obrażoną minę jak Jo ze *Smaku miodu*, ale jego dezaprobata dla świata wydawała się prawdziwsza niż w przypadku innych protagonistów Nowej Fali. Poza tym Colin buntował się przeciwko określonym postawom, które negował, używając realnych argumentów. W pewnym stopniu uwiarygodniał bunt Jimmy'ego z *Miłości i gniewu*, którego zachowanie było często zadawaniem ciosów na oślep. Krzysztof Lipka pisze o *Samotności długodystansowca*:

Ale tak naprawdę jest to film społeczny, oskarżycielski, moralizatorski, występujący przeciwko niesprawiedliwości. Nie jest to wbrew pozorom (mimo że wspomina się nawet „rewolucję i Castro”) film buntowniczy w szerokim znaczeniu. Buntujący się bohater nie reprezentuje tutaj klasy, która z czasem okrzepnie, by odebrać władzę tym, którzy ją mają i tak niestety nie wykorzystują (choć, jak powiedział Engels, element przestępczy jest „bliski klasowo”). Richardson nie jest ani socjalistą, ani walczącym za pomocą sztuki bojownikiem⁸⁰.

Colina drażniła konformistyczna i fałszywa postawa dorosłych. Nie chciał i nie mógł zrozumieć zachowania matki, która znalazła nowego kochanka jeszcze przed śmiercią ciężko chorego męża. Chłopak nie potrafił pogodzić się z losem ojca, który całe życie harował, otrzymując marne wynagrodzenie. Bohater zapytany przez dziewczynę, dlaczego nie pracuje, odpowiadał, że nie chce powielić losu ojca. Dodawał także, że (zgodnie ze słowami jego ojca) robotnicy powinni dzielić się dochodami, a nie pozwalać oszukiwać się właścicielom fabryk. W ten sposób dawał wyraz swoim (chyba nie do końca uświadamianym) poglądom lewicowym („Wszyscy żyją tak samo, czas coś zmienić”). Postawa Colina z czasem stawała się buntem przeciw uciskaniu przez innych: „Zebrałbym wszystkich gliniarzy, dyrektorów, oficerków, parlamentarzystów pod ścianą i kazał wychłostać”. Bohater *Samotności długody-*

⁷⁸ Wiktor Woroszyłski, *Taka miłość, taki gniew*, „Film” 1962, nr 31, s. 4.

⁷⁹ Andrzej Werner, *Nerwica czy bunt? Jeszcze w sprawie „Miłości i gniewu”*, „Film” 1962, nr 33, s. 5.

⁸⁰ Krzysztof Lipka, *Linia mety nie kończy biegu... Tony Richardson, Samotność długodystansowca*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 53 (113), 2006, s. 25.

stansowca dywagował: „Niech myślą, że mnie poskromili, a nigdy im się to nie uda. Kiedyś mnie powieszą, lubią to robić”. Pierwsze zdanie powyższej deklaracji jest niezwykle istotne, bo wywołuje w widzu mieszane uczucia (towarzyszące mu do końca seansu) względem postawy bohatera. Chłopak stał się pupilkiem dyrektora, który pozwolił mu trenować poza ośrodkiem. Widz do końca filmu nie dowie się, czy Colin świadomie, przez cały swój pobyt, udawał poddanie się resocjalizacji („Niech myślą, że mnie poskromili, a nigdy im się to nie uda”), czy faktycznie powoli zmieniał się w kogoś, kim wcześniej gardził. O tę ostatnią postawę podejrzewał go przyjaciel, który pytał: „Grasz po przeciwnej stronie?” Może dopiero te słowa otrzeźwiły bohatera i kazały mu przerwać końcowy bieg. Colin w finałowym wyścigu, na złość wszystkim, zwalniał tempo, by z premedytacją przegrać zawody. W życiu nie chodzi przecież o wygraną, ale o bieg, o siłę, którą daje bunt, a nie spokojne dryfowanie i podążanie utartym szlakiem. Colin, przeciwnie do Joe z *Miejsca na górze*, w finale opowieści wygrywał w sferze wewnętrznych wyborów, przegrywał w kategoriach świata, którym rządzi wyścig szczurów. Niestety, los nie nagrodził go za nonkonformistyczną postawę – ostatnie ujęcie filmu pokazywało bohatera przy pracy w warsztatach zakładu poprawczego. Nieruchomy kadr, w którym zastygali pracujący chłopcy, bezlitośnie podkreślał, że ich los zdaje się nie mieć końca, pozostanie taki sam na zawsze. Rafał Marszałek stwierdza:

Przemiana bohatera dotyczyłaby jego miejsca, ale nie osobowości. Smith – zaplanowany heros przyszłej olimpiady, bożyszcze tłumów zakontraktowane handlowo, posiadacz urody wymyślonej przez innych – byłby tym samym, czym Smith wczorajszy – ów niefrasobliwy ulicznik, zbuntowany przeciw wszystkiemu w imię niczego, bierny i bezwolny nawet jako „ofiara trudnego dzieciństwa”, ukształtowany czyimś, a nie własnym spojrzeniem. Bohater w finale odrzuca więc nie tylko miraż sukcesu, ale także widmo bezmyślnego, konwencjonalnego życia, w którym poszukiwanie jest zastąpione przez zwyczajną konsumpcję nadarzających się okazji. Bohater przegrywa błyskotliwą szansę, ale we własnym rozumieniu wygrywa. Wygrywa nawet wtedy, gdy dostaje się na powrót do dawnej klatki, zamknięty tym razem bez żadnych widoków na szczęśliwe wyzwolenie⁸¹.

7.2. Arthur Seaton (*Z soboty na niedzielę*)

Postawa bohaterów *Samotności długodystansowca* i *Z soboty na niedzielę* w wielu miejscach okazywała się styczna. Jednak Arthur *Z soboty...* był zdecydowanie bardziej ironiczny i cyniczny wobec rzeczywistości niż Colin. Widać to już w pierwszych ujęciach filmu, które zostały opatrzone komentarzem z offu autorstwa głównego bohatera. Padało w nich słynne zdanie: „Mnie interesuje tylko zabawa, reszta to propaganda”. Arthur nie zważał na żadne uczucia i konwenanse, cały czas oscylował między buntem a pozerstwem. Dlatego, trochę na zasa-

⁸¹ Rafał Marszałek, *Nowy film angielski*, op. cit., s. 58.

dzie żartu, uwodził żonę kolegi z pracy, którego pracowitą – i służalczą wobec szefa – postawą gardził. Gdy kobieta zaszła w ciążę, bohater bagatelizował całą sprawę i widział ją w kategoriach problemu do rozwiązania. Kolejną uwiedzioną dziewczynę Arthur traktował w równie niezobowiązujący sposób, ale w końcu, z niewyjaśnionych powodów, postanawiał się z nią ożenić. Jeffrey Richards pisze:

Jest on prawdziwym produktem dostatku panującego w klasie robotniczej. Krytykuje system (poborę podatków, szefów, obowiązek służby wojskowej). Krytykuje też ideę „starych dobrych czasów” (sentymentalne wspomnienia o slumsach), jednak nie jest radykałem ani rewolucjonistą. Jest całkowicie zajęty sobą indywidualistą, zarabiającym i wydającym pieniądze, upija się do nieprzytomności, uwodzi żonę kolegi i nie obchodzi go nikt poza nim samym. Film celebrytuje „szorstki” etos klasy robotniczej, polegający na dążeniu do natychmiastowej nagrody za wykonywaną pracę (seks, alkohol, sport, bójki). Mimo że akcja filmu dzieje się w Nottingham, to ten etos i punkt widzenia stały się dominujące w latach 80. i kojarzone były z hasłem „Człowiek z Essex”. Arthur Seaton w roku 1979 z pewnością głosowałby na Margaret Thatcher⁸².

Intrygująco przy tym wypadła finał filmu, który zaskakuje z kilku powodów. Jak pisze Samantha Lay, można go interpretować różnorako:

Można to odczytać na kilka sposobów: jako znak, że Arthur nadal sprzeciwia się ustatkowaniu się i prowadzeniu zwyczajnego życia (interpretacja Sillitoe’a), jako znak frustracji bezskutecznością swojej walki przeciwko pracy i udomowieniu (pogląd Reisha⁸³) lub jako akt buntu przeciwko męskości, dokonany przez młodego chłopaka, którego trzeba nadal upominać, żeby nie rzucał kamieniami (zdaniem Murphy’ego)⁸⁴.

Bohater rzucał kamieniami w szereg takich samych domków, czym dawał dowód swojej dezaprobaty (zupełnie jak inni buntownicy tego kina) wobec mieszczańskich norm, jednocześnie zgrabnie wchodził w gorset narzeczonego, żyjącego marzeniem o stabilizacji⁸⁵. Scenę można czytać też metaforycznie, w odniesieniu do tytułu filmu – sobotni wieczór kojarzono wszak z zabawami młodych, niedzielny poranek z sytuacją stabilnej rodziny, która zasiadała do wspólnego śniadania⁸⁶.

⁸² Jeffrey Richards, *Films and British National Identity*, op. cit., s. 151–152.

⁸³ Reisz mówił: „Rzucanie kamieniami jest symptomem jego indolencji, wyrazem jego kompleksów i mówi widzom za jego plecami, co tak naprawdę o nim sędzę. Chciałem pokazać kontrast pomiędzy momentem, do którego Arthur jest agresorem, a tym gdy staje się ofiarą tego świata. Chciałem, żeby zakończenie niosło ze sobą to poczucie frustracji, ale dziś już mi się ono tak nie podoba”. Cyt. za: Colin Gardner, op. cit., s. 119.

⁸⁴ Samantha Lay, *British Social Realism. From Documentary to Brit Grit*, Wallflower Press, London, New York 2009, s. 71.

⁸⁵ Olga Katafiasz uznaje tę scenę za akt rezygnacji. Por. Olga Katafiasz, *Nowe kino brytyjskie* [w:] *Historia kina*, t. 3, pod red. Tadeusza Lubelskiego, Iwony Sowińskiej, Rafała Syski, Universitas, Kraków 2015, s. 282.

⁸⁶ Colin Gardner czytał tytuł metaforycznie w odniesieniu do wielu momentów filmu, zaznaczając, że oznaczał on przeniesienie się ze świata dzieciennych przyjemności do dorosłości. Colin Gardner, op. cit., s. 111.

Finał *Z soboty na niedzielę* dziwił tym bardziej, że został skonstruowany zgodnie z tradycyjnymi tendencjami. W ostatniej scenie kamera pracowała zgodnie ze standardami kina „dobrze zrobionego”. Cały czas podążała za wzrokiem bohaterów i współgrała ze ścieżką dialogową. Ustawiona za plecami młodego buntownika, przynosiła mieszanek subiektywizmu (perspektywa protagonisty) i obiektywizmu (śledzenie jego działań – 1b–1e). Gdy Arthur wstawał, kamera podnosiła się razem z nim (1c). Karel Reisz w podręczniku o montażu pisał o scenach dialogowych:

Montaż scen dialogowych stawia przed reżyserem i montażystą zarówno proste, jak i bardziej skomplikowane wyzwania. Jeśli dialog napisany jest sprawnie, wtedy montowanie sceny nie nastrocza trudności – słowa „niosą” scenę, a reżyser musi tylko dopilnować, czy akcenty dramaturgiczne umieszczono jasno i we właściwych miejscach. Z drugiej strony, jeśli reżyser nie chce polegać w stu procentach na sferze werbalnej i pragnie, by poważny wpływ odgrywały również obrazy, wtedy sprawa staje się bardziej skomplikowana. [...] Często sceny dialogowe realizowane są według następującego wzoru:

1. Dwie rozmawiające postacie w planie ogólnym albo amerykańskim. Służy to osadzeniu akcji.
2. Następuje najazd kamery na postacie albo przejście do ujęcia podwójnego w planie bliższym (w tym samym kierunku, co w ujęciu 1).
3. Wreszcie, w następujących na przemian planach bliskich – zwykle są to ujęcia przez ramię – widzimy aktorów. Wypowiadają swoje kwestie albo reagują na słowa drugiej postaci. W punkcie kulminacyjnym rozmowy używa się czasem zbliżenia. Na końcu sceny kamera zwykle oddala się od aktorów⁸⁷.



1a, 1b – panorama i przejście za bohaterów; 1c – kamera podnosi się z bohaterem

⁸⁷ Karel Reisz, Gavin Millar, *Technika montażu filmowego*, przeł. Rafał Mączyński, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2015, s. 81.

Plan amerykański pozwalał przyglądać się Arthurowi, który rzucał kamieniami w szeregowie domki (1e). Tym samym najbardziej dwuznaczna i buntownicza ze scen brytyjskiej Nowej Fali została zmontowana zgodnie z tradycyjnymi założeniami. Reisz pisze, że w scenach dialogowych najważniejsze są słowa, a nie działanie:

Po pierwsze, scena dialogowa jest zwykle dość statyczna: chodzi o to, co postacie w niej mówią, a nie o to, co robią. Korzystanie z ujęć podwójnych i zbliżeń na poszczególnych aktorów daje pewne wizualne urozmaicenie i dynamikę, choć postacie w scenie w rzeczywistości pozostają w bezruchu, stojąc lub siedząc. Po drugie, montażyście daje się większą dozę swobody w wyborze takich efektów montażowych, które najlepiej będą pasować do dramaturgii sceny⁸⁸.

Omawiane ujęcia w pewnym stopniu przeczą zasadzie, przywołanej przez Reisza, ponieważ gest rzucania kamieniami został umieszczony w scenie dialogowej, która powinna skupiać się na rozmowie, a nie na działaniu. Może jednak skrzyżowanie sceny dialogowej z działaniem bohatera potęgowało efekt jego frustracji?

Kolejne ujęcia (od 2 do 10) stanowiły klasyczną scenę dialogową, którą zmontowano na zasadzie ujęcie-przeciwujęcie (perspektywa bohaterki lub Arthura). Montaż podążał za ścieżką dźwiękową, kierowała nim metoda: kto mówi, ten jest pokazywany. Statyczne ustawienie kamery na końcu tej sceny pozwalało w spokoju odejść bohaterom w stronę szeregowych domków.



⁸⁸ Ibidem, s. 81.



11a–11b – statyczna kamera; bohaterowie odchodzą

Ostatni kadr (11b) przypominał pierwszy (1a) i stanowił klamrę kompozycyjną, filmowaną z neutralnego ustawienia kamery. Może ten punkt widzenia kamery należał do widza, który zastanawiał się nad dalszym losem bohaterów, wtapiających się w obraz równych domków? Widz zostawał w niepewności co do postawy bohatera, który nie wiedział, czy dalej rzucać kamieniami, czy stać się częścią monotonnego krajobrazu. Tradycyjny montaż całej sceny, cyniczny bohater w jej centrum oraz jego (pozorna?) przemiana sugerowały różne sposoby interpretacji całego filmu.

Poza niejasnością finałowej sceny w *Z soboty na niedzielę* dobitnie uderza widza brak wyraźnej przemiany bohatera, która fabularnie uzasadniłaby planowany ślub i wspólne życie w mieszczańskim dostatku. Zdaje się, że zawiódł nie scenarzysta, lecz bohater, którego postawa – mimo buntu – nie prowadziła do żadnych konstruktywnych działań. Choć we wszystkich filmach Nowej Fali zdarzały się sytuacje, które mogły radykalnie zmienić życie bohaterów, właściwie nigdy tak się nie działo. Tym samym ewidentnie zaprzeczano hollywoodzkim schematom konstrukcji postaci, w imię których dramatyczne wydarzenia zawsze powodowały zmianę w postawie bohatera. W kinie Nowej Fali rozwój postaci rozgrywał się w czasie, nigdy jednak nie był gwałtowny, a zmiany często okazywały się pozorne. Bunt niczego nie zmieniał, a wolność bohaterów była ułudą. Raczej pozornie przeobrażał się bohater *Samotności długodystansowca* (zaprzeczając jednocześnie sensowności resocjalizacji), bardziej dorastała – niż zmieniała się – bohaterka

Smaku miodu, przemianę Jimmy'ego z *Miłości i gniewu* można by ocenić dopiero z perspektywy dalszych losów bohaterów. Szyderczy uśmiech Arthura w *Z soboty na niedzielę* i gest rzucania kamieniami w szeregowie domki, okraszony komentarzem („nie jest to mój ostatni kamień”), zmieniał wymowę całego filmu. Jego bohater kilkakrotnie doświadczył sytuacji, które powinny wywołać w nim zrewidowanie postawy życiowej – upadek ze schodów, niechciana ciąża kochanki, a w końcu – pobicie. Jednak żadna z tych sytuacji niczego w nim nie zmieniła. Tak samo będzie zapewne z jego małżeństwem, które pęknie jak bańka mydlana w momencie konfrontacji z rzeczywistością. Arthur mówił przecież: „Ludzie się ustatkowują i wyciągają nogi”, a o swoich rodzicach: „Mają telewizor i papierosy, ale oboje są martwi”. Przeglądając się w lustrze, stwierdzał:

Nieźle mi dołożyli, ale zabawiłem się. Nie pierwszy i nie ostatni raz oberwałem w bójkę. Jak długo tu leżałem? Tydzień? Nie mogę myśleć. Mamie powiedziałem, że spadłem z gazomierza. Nie jestem szurnięty, jestem tylko bojowym dupkiem, który chce napić się piwa. Ale jeśli ktoś powie, że taki jestem, odpowiem, że handluję dynamitem i wysadzę fabrykę w powietrze. Jestem sobą i nikim innym. Cokolwiek inni mówią, nic o mnie nie wiedzą. Bóg jeden wie, kim jestem.

Bohater *Z soboty na niedzielę* nie miał szansy na prawdziwą przemianę, bo nie był świadomy, czego chce. Podobnie jak Jimmy, który – zapytany, czego oczekuje od życia – wykrzykiwał: „Wszystkiego, niczego!”. Paradoksalnie, „najmniej” zbuntowany bohater Nowej Fali doświadczył najintensywniejszej przemiany wewnętrznej. Vic z *Rodzaju miłości* nabierał z czasem świadomości i próbował zmienić swoje relacje z żoną. Na początku filmu był żartownisiem, kolekcjonującym pisma z nagimi kobietami, jednak pod wpływem związku z Ingrid zaczynał rozważać swoje zachowania i uczucia. Mówił, że bywały dni, gdy koleżanka z pracy mu się podobała, ale czasem ledwo mógł znieść jej widok. Ślub, wymuszony nieplanowaną ciążą, oraz wprowadzenie się do domu teściowej ponownie zmieniły jego zachowanie. Zaczął chętnie uciekać z kosztownego domu do pubu, a po konfrontacji z żoną i jędzowatą teściową spakował się i wyjechał. Jednak nikt z rodziny nie rozgrzeszył jego ucieczki, mimo że wszyscy widzieli, jak trudna była jego relacja z żoną i teściową. Vic musiał dorosnąć. Może to jedyny z bohaterów Nowej Fali, który zmieniał się i rozwijał w kontakcie z innymi?⁸⁹ Widzowi łatwiej uwierzyć, że Vic i Ingrid, szukający w finale nowego, wspólnego mieszkania, ułożą sobie na nowo życie, niż że pozytywnie potoczą się losy Jimmy'ego i Alison z *Miłości i gniewu* czy Arthura

⁸⁹ Niektórzy z krytyków widzieli jednak w jego postawie elementy konformizmu: „Victor nie zdobywa się nawet na najmniejszy odruch protestu przeciwko monotonii swego życia, od początku jest konformistyczny, jest absolutną antytezą «gniewnego». Właściwie już w momencie rozpoczynania życia – zostaje zamknięty w pułapce ściśle określonej i ograniczonej przyszłości”. Maria Oleksiewicz, *Pożegnanie z buntownikiem*, „Film” 1963, nr 48, s. 5.

i Doreen w *Z soboty na niedzielę*. Może najbardziej „stonowany” z bohaterów Nowej Fali przechodził najwiarygodniejszą przemianę właśnie przez jej łagodny, ale konsekwentny przebieg?

* * *

Czemu zatem służył bunt bohaterów Nowej Fali? Czy pozwalał poczuć im się wolnymi? W zdecydowanej większości – nie. Próba rebelii zapewne stawiała protagonistów w centrum opowieści, okazywała się siłą napędową ich działań, jednocześnie obnażała najsłabsze cechy ich charakterów, często prowadziła do frustracji (*Miłość i gniew*), chęci ucieczki (*Billy kłamca*), dramatów rodzinnych (*Darling*) czy szaleństwa (*Morgan: przypadek do leczenia*). Jednocześnie zaprzeczała samej idei buntu, który powinien zmieniać wszystko i wszystkich. Co zatem dawała próba rebelii? Może tylko „ów gorzki smak wolności, która nie przydaje się na nic”⁹⁰.

⁹⁰ Z recenzji *Smaku miodu*: Konrad Eberhardt, *Smak dojrzałości*, „Film” 1963, nr 8, s. 4.

Nowofalowe zabawy kinem¹

„Nowa Fala” nie ma absolutnie nic
do powiedzenia, ale mówi to
w sposób znakomity².

1. Nowofalowe, czyli jakie?

W Europie przełomu lat 50. i 60. pojawiło się nowe pokolenie młodych twórców pragnących zmian. We Francji próbowano odciąć się od „kina papy”, w Wielkiej Brytanii nie krytykowano wyraźnie tego, co zastane, ale narastała niechęć wobec sztuki filmowej, charakteryzującej się obiegowo rozumianą teatralnością. Zmiana w kinie brytyjskim dokonała się głównie w obszarze zainteresowań niższą klasą społeczną, czego próżno szukać w projektach francuskich. Silne oparcie na kontekście społecznym odróżniało obie odmiany Nowej Fali, dodając ciężaru filmom brytyjskim lub – w zależności od perspektywy – zdejmując go z projektów francuskich. Lindsay Anderson stwierdził w „Films and Filming”:

Ludzie skłonni są dziś sądzić, że tragedia nie ma już racji bytu, bowiem wiek atomowy i Freudowska psychologia okradły człowieka z tej godności i powagi, które są nieodzownym

¹ Niniejszy rozdział nie ma na celu udowodnienia identyczności brytyjskiej Nowej Fali i *nouvelle vague*. Nie byłoby to możliwe z kilku powodów. Po pierwsze, żadna z wymienionych odmian Nowej Fali (ani brytyjska, ani francuska) nie była jednorodna (różnorodność stylu *nouvelle vague* została podkreślona w publikacji Tadeusza Lubelskiego *Nowa Fala. O pewnej przygodzie kina francuskiego*, Universitas, Kraków 2000). Po drugie, na podstawie kilku rozwiązań formalnych nie można dociec równowagi obu zjawisk. Czemu zatem służy ten rozdział? Przede wszystkim umieszczeniu brytyjskich produkcji tego okresu w ogólnym nurcie, który jest naturalną kontynuacją „kina artystycznego” („kino artystyczne” / *art cinema* – obu określeń, bazujących na koncepcji Davida Bordwella, będę używać zamiennie). Wybrałam tylko niektóre najbardziej charakterystyczne filmy francuskie (jak np. *400 batów* czy *Do utraty tchu*) jako źródła inspiracji Brytyjczyków. Zapewne łatwo można by znaleźć równie dużo różnic dzielących obie kinematografie. Nie w tym jednak rzecz. Najważniejsze okazało się, moim zdaniem, udowodnienie, że brytyjska Nowa Fala, poza oczywistościami uwzględnionymi w wielu publikacjach (a związanymi np. ze społecznym realizmem), świetnie wpisywała się też w formułę zabawy kinem, która odpowiadała wszystkim ruchom nowofalowym.

² Tak mówił o *nouvelle vague* jeden z członków ekipy miesięcznika „Positif”. Cyt. za: Konrad Eberhardt, *Dzień dzisiejszy filmu francuskiego*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1967, s. 111.

warunkiem powstania tragedii [...]. Podziwiam wiele eksperymentów młodych francuskich reżyserów, zwłaszcza odważne próby przełamania przestarzałych konwencji filmowych. Ale myślę, że nawet w najlepszych realizacjach filmy te cierpią na straszliwy brak ważkości, głębszego ludzkiego sensu [...]. Może to sytuacja polityczna i społeczna Francji nie sprzyja temu, aby ludzie filmu traktowali swą twórczość poważnie, lub by tylko ludzie poważni robili filmy. Utwory, o których mówię, są takie lub inne, lecz nigdy nie budzą niepokoju [...]³.

Podążając za słowami reżysera, Rafał Marszałek napisał, że francuskich nowofalowców interesowały głównie eksperymenty formalne, a dla Brytyjczyków nowoczesna narracja oznaczała ścisły rygor dramaturgiczny – widoczny w sposobie prezentacji środowiska i postaci⁴. Warto w tym miejscu dodać, że brytyjskie filmy nowofalowe pod względem dramaturgicznym pozostawały w pewnej dychotomii – projekty Richarda Lestera przełamywały ją epizodycznością i brakiem wyraźnej struktury, podczas gdy w wielu filmach brytyjskiej Nowej Fali można nadal odnaleźć elementy klasycznej dramaturgii (*Miejsce na górze*, *Samotność długodystansowca*, *Z soboty na niedzielę*, *Sportowe życie*, *Smak miodu*, *Miłość i gniew*)⁵.

³ Cyt. za: Z.G., *Sportowe życie*, „Film” 1963, nr 12, s. 3.

⁴ Rafał Marszałek, *Nowy film angielski*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1968, s. 25.

⁵ Film *Miejsce na górze* ma klasyczną budowę, z pierwszym punktem zwrotnym, jakim jest umówienie się bohatera na spotkanie z Suzanne, drugim – wiadomość o ciąży dziewczyny oraz punktem kulminacyjnym, którym jest wypadek samochodowy Alice.

W *Samotności długodystansowca* można odnaleźć ślady klasycznej dramaturgii; w 26. minucie filmu umiera ojciec bohatera, a w 83. minucie wychodzi na jaw, gdzie Colin ukrył pieniądze: „Opowieść ramowa z poprawczaka dwiema długimi sekwencjami otwiera i zamyka dzieło: dowóz do zakładu i prezentacja tamtejszego życia to (po opisanej już czołówce) początek filmu oraz jako finał – zawody i ich konsekwencja. Dalszy tok tej opowieści przerywają cztery retrospekcje (i piąta, «poszarpana», stosująca zasadę dekompozycji), ułożone w stopniującą napięcie progresję: 1) wprowadzenie w życie prywatne (stosunki w domu, wyprawy, podryw), 2) dobra strona życia (trwonienie pieniędzy, wycieczka do Skegness, miłość), 3) osobisty, niechętny i ironiczny stosunek bohatera do tego życia (zakupy po śmierci ojca, palenie funtów), 4) ciemna strona życia (włamanie, kradzież, śledztwo, wpadka) oraz dodatkowo 5) szybki przegląd całości («strumień świadomości» ułatwiający podjęcie decyzji). Ten układ retrospekcji odpowiada także pewnemu planowi formalnemu i energetycznemu: dynamiczne otwarcie – liryczne wyciszenie – uzyskanie dystansu – dramatyczna kulminacja – finalna przyspieszona «retrospekcja z retrospekcji», gdzie wszystkie wątki się łączą. Z wypadkami przełomowymi dla fabuły zapoznajemy się zatem dopiero w czwartej retrospekcji, kiedy jesteśmy już zdomowieni w życiu, sytuacji i klimacie osobowości bohatera”. Krzysztof Lipka, *Linia mety nie kończy biegu... Tony Richardson, Samotność długodystansowca*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 53 (113), 2006, s. 16–17.

W *Z soboty na niedzielę* pojawiają się charakterystyczne punkty zwrotne (około 18. minuty filmu Arthur poznaje nową dziewczynę, a w 38. minucie dowiaduje się, że kochanka jest w ciąży). Mimo to opowieść pozostaje epizodyczna. Píše o tym Gaston: „Właściwie to ma on charakter epizodyczny, poprzez ciąg przyczynowo-skutkowy prowadzi nas od zdezorientowania do pewnego rodzaju rozwiązania. Silnie wiążąc różne epizody w logiczny łańcuch wydarzeń, Reisz hipnotyzuje nas i sprawia, że bezwarunkowo akceptujemy bieg opowieści”. Georg Gaston, *Karel Reisz*, Twayne Publishers, Boston 1980, s. 41.

W *Sportowym życiu*, zbudowanym jak *Samotność długodystansowca* wokół retrospekcji, konstrukcja opowieści jest częściowo klasyczna. W 32. minucie filmu pojawia się punkt zwrotny (Frank

Zdaniem Marszałka, powołującego się na wypowiedzi twórców brytyjskiej Nowej Fali, kino tego okresu z założenia było aintelektualne⁶. Stwierdzenie badacza wymaga dalszego rozwinięcia. Po pierwsze, przybliża projekty Brytyjczyków do *nouvelle vague*, ponieważ obie grupy nie były zainteresowane produkcją filmów „intelektualnych”. Po drugie, sugeruje zwrot w kierunku klasy robotniczej, inspirowany angielską literaturą tamtego czasu. Po trzecie, nie wolno jednak zapomnieć o funkcji głównego bohatera, który nie miał cech typowego intelektualisty, ale nie można go było także uznać za wzorcowego reprezentanta klasy robotniczej.

Unikatowość kina brytyjskiej Nowej Fali polegała na oryginalnym kolażu – wizerunku życia Brytyjczyków w okresie powojennym, bohatera-outsidera, pozostającego na zewnątrz społeczeństwa oraz modernistycznej formy, intrygującej (a niektórych krytyków drażniącej) tak samo jak w projektach *nouvelle vague*. Pisz o tym Samantha Lay:

Filmy brytyjskiej Nowej Fali były często atakowane przez liczących się krytyków za kopiowanie technik stosowanych przez francuską Nową Falę, szczególnie za przejęcie subiektywnych technik filmowania, które, zdaniem niektórych krytyków, doprowadziły do „egotyzacji świata” [z publikacji Johna Hilla – A.S.]. Bez wątpienia, będąc estetami, twórcy z kręgu brytyjskiej Nowej Fali pozostawali pod wpływem tych technik, jednak w swoich filmach stosowali głos odautorski i obiektywny punkt widzenia, co hamowało „nadmiar” charakteryzujący francuską Nową Falę⁷.

Można zgodzić się ze stwierdzeniem Andersona, że kino francuskie (w moim przekonaniu – świadomie) rezygnowało z ciężaru „głębszego ludzkiego sensu”⁸,

skutecznie negocjuje warunki zatrudnienia go w klubie), a swoją kulminację historia ma w momencie śmierci Margaret.

Smak miodu dramaturgicznie przypomina znany klasyczny schemat. Bohaterka zajmuje mniej więcej 90 proc. czasu ekranowego. W pierwszym akcie widz poznaje Jo, jej matkę oraz dowiaduje się, jakim życiem żyją. Związaniem akcji jest początek romansu z czarnoskórym marynarzem. Pierwszy punkt zwrotny historii dotyczy wiadomości o ślubie matki (25. minuta), co wybija bohaterkę z poczucia względnej stabilizacji. Drugi akt opowieści jest oparty na perypetiach Jo już bez matki, która zniknęła gdzieś ze swoim partnerem. Dziewczyna zaczyna pracę w sklepie obuwniczym, gdzie poznaje Geoffa, młodego homoseksualistę. Punktem kulminacyjnym opowieści jest powtórne pojawienie się matki, w momencie, gdy Jo udaje się ustabilizować życie.

O budowie filmu *Miłość i gniew* więcej w rozdziale poświęconym bohaterowi.

⁶ Rafał Marszałek, *Nowy film angielski*, op. cit., s. 27.

⁷ Samantha Lay, *British Social Realism. From Documentary to Brit Grit*, Wallflower Press, London, New York 2009, s. 62.

⁸ Warto dodać, że pojawiły się też głosy, które zupełnie inaczej oceniały różnicę między światowym kinem tego okresu a produkcjami brytyjskimi: Z.G. napisał: „Ponadto wszyscy dzisiejsi twórcy brytyjscy grzeszą – zdaniem Harcourta – nadmiarem «zewnętrzności», protokolarysty w ujmowaniu życia. Inni są Truffaut lub Antonioni; ci nawet w sekwencjach przerażających nas pustką moralną niepokoją się o wartości ludzkie, których obecność lub nieobecność stwierdzają i które dociekliwie analizują. To zaangażowanie jest jeszcze bardziej widoczne u Felliniego, nawet w takim filmie jak *Słodkie życie*”. Z.G., *Samotność długodystansowca*, „Film” 1963, nr 8, s. 14.

nie wolno jednak zapomnieć, że w sferze wykorzystywanych technik łatwo odnaleźć punkty styczne łączące kino brytyjskie i francuskie tego okresu – pamiętając przy tym o niejednorodności samych nurtów (rozpiętych między twórczością Richardsona a Lestera, Truffaut a Resnais'go). Fenomen zmiany, która następuje pod koniec lat 50. i obejmuje Europę, a nawet Amerykę (z kinem Johna Cassavetes na czele), najwyraźniej widać w nowej technice, próbującej opisać zastaną rzeczywistość. Trafnie skomentował to Karel Reisz:

[...] to jest dokładnie ten moment, kiedy Truffaut powiedział o ówczesnym kinie francuskim, zwanym „kinem papy”, że jest tak nudne, że muszą je uratować amatorzy. Oczywiście, oni byli wspaniali, poszli dalej i zbudowali swoją *nouvelle vague* solidniej niż my kiedykolwiek. Ale to było dokładnie to samo. Ludzi denerwował fakt, że nie mogli zobaczyć na ekranie tego, czego sami w życiu doświadczali⁹.

Wielokrotnie dyskutowanym punktem zapalnym, odróżniającym – zdaniem wielu badaczy – brytyjską Nową Falę od *nouvelle vague*, była tradycja literacka. W przypadku francuskiej Nowej Fali nie można wskazać wyraźnych związków tego kina z literaturą czy teatrem¹⁰. Zupełnie inaczej w kinie brytyjskim – w całości w tym czasie opartym na dramaturgii teatralnej i nowej literaturze. Peter Wollen¹¹, który nie widział literackiego kontekstu *nouvelle vague*, przyznał, że zarówno Godard, jak i Resnais adaptowali literaturę, choć – jego zdaniem – robili to bardziej modernistycznie niż Brytyjczycy¹². Również w Polsce Jan Olszewski (powołując się na „Sight and Sound”) *nouvelle vague* traktował jako bardziej filmową od projektów brytyjskich:

⁹ Z materiałów BFI: <<http://explore.bfi.org.uk/4e674f2c0cadb>> [dostęp: 22 marca 2010].

¹⁰ Oczywiście rozwija się w tym czasie nowa powieść Alaina Robbe-Grilleta, ale dzieje się to równolegle względem kina, filmowcy niezbyt często czerpią bezpośrednie inspiracje z literatury, co nie znaczy, że nie działają na zasadzie obopólnych kontekstów.

¹¹ Zdaniem Petera Wollena, brytyjska Nowa Fala nie jest modernizmem w stylu francuskim, bo nie było w niej polityki autorskiej. Jego zdaniem, była ona natomiast bardziej obecna w *social problem films* duetu Relph i Dearden. Peter Wollen, *The Last New Wave: Modernism in the British Films of the Thatcher Era* [w:] *British Cinema and Thatcherism: Fires Were Started*, pod red. Lestera D. Friedmana, Wallflower Press, London, New York 2006, s. 31–32. Opinii Wollena można przeciwstawić stanowisko Karela Reisha, który – zdaniem Colina Gardniera – uważał pracę nowofalowców za bardzo autorską. Za dowód uznawał współpracę z niezależną wytwórnią Woodfall oraz możliwość adaptowania scenariuszy filmowych przez autorów książek, na których filmy zostały oparte. Colin Gardner, *Karel Reisz*, Manchester University Press, Manchester 2006, s. 102. Konrad Klejsa z kolei pisał, że Anderson – podobnie jak Francuzi – domagał się kina autorskiego. I jedyną wyraźną różnicą, która odróżniała Brytyjczyka od Truffaut, było dodanie do polityki autorskiej zaangażowania społecznego. Konrad Klejsa, *Lindsay Anderson: rozczarowanie...*, op. cit., s. 13. Do tej dyskusji włączył się także William L. Horne, który podważył słowa Wollena, mocno bronił przy tym Richardsona jako „autora” w kinie. Więcej o tym: William L. Horne, „Greatest Pleasures” [w:] *The Cinema of Tony Richardson: Essays and Interviews*, pod red. Jamesa M. Welsha, Johna C. Tibbettsa, State University of New York Press, Albany 1999, s. 86–89.

¹² Peter Wollen, op. cit., s. 31–32.

Przed trzema laty filmy takie, jak *Miejsce na górze* czy *Miłość i gniew*, kazały krytykom mówić o przełomie w brytyjskiej kinematografii [...]. Dziś wiemy, jak ten przełom mógłby wyglądać: widzieliśmy już filmy takie, jak *Noc* i *Posada*. *Lola* i *Do utraty tchu*. Niestety, nie ma najmniejszej szansy, by którykolwiek z tych filmów mógł powstać w Anglii. W brytyjskich filmach – pomiędzy samą koncepcją a aktem twórczym – czuje się cień słowa¹³.

Treści wystąpień François Truffaut¹⁴ (np. z „Cahiers du Cinéma”¹⁵) tłumaczą spostrzeżenia badaczy. Młody Francuz w pierwszej kolejności ganił przecież filmowych adaptatorów literatury, widząc w nich kopistów dawnych schematów. Krytyk, wraz z kolegami, należał do grona kinofilów, którzy czerpali ogromną przyjemność z oglądania i omawiania filmów. Warto w tym miejscu poprzestać na stwierdzeniu, że faktycznie Brytyjczycy chętniej sięgali po literaturę niż Francuzi, ale nie zmienia to faktu, że sporo ich łączyło. Twórcy *nouvelle vague* inspiracji szukali w prasie, nagłówkach czy informacjach, w czym odwoływali się do neorealizmu włoskiego. Kino tych ostatnich, nieco inaczej, ale równie wyraziście wpłynęło na Brytyjczyków¹⁶ zainteresowanych realistyczną wizją świata¹⁷. Wszystkie ich produkcje, nawet *Morgan: przypadek do leczenia* Reisa czy najbardziej „eksperymentalne” filmy Lestera, miały silne tło społeczne¹⁸:

Noc po ciężkim dniu wygląda wystarczająco chaotycznie i niedbale (a moim zdaniem chwilami też dołującą), aby zaliczyć go do filmów eksperymentalnych czy undergroundowych. Film nie był medium, które interesowało Beatlesów (w przeciwieństwie do F. Sinastry czy E. Presleya), jednak *Noc po ciężkim dniu* uchwycił ducha czasów, a sam zespół jest

¹³ Cyt. za: Jan Olszewski, *Zbuntowani Anglicy*, „Film” 1962, nr 31, s. 5.

¹⁴ Należy zaznaczyć, że chyba najbardziej znany tekst Truffauta, czyli *O pewnej tendencji kina francuskiego*, uznany za deklarację założeń *nouvelle vague*, był raczej małym tekstem krytycznym, w którym autor nie rościł sobie praw do manifestowania poglądów całej grupy. Podobnie było z wystąpieniem Lindsaya Andersona *Bacność! Bacność!*, wydrukowanym w „Sight and Sound”, w którym chodziło raczej o pokazanie swojego stanowiska w sprawie krytyki filmowej niż pisanie manifestu.

¹⁵ Według R. Bartona Palmera, brytyjskim odpowiednikiem „Cahiers du Cinéma” miało być „Sequence”, R. Barton Palmer, *The British New Wave* [w:] *Traditions in World Cinema*, pod red. Lindy Bradley, R. Bartona Palmera i Stevena Jaya Schneidera, Edinburgh University Press, Edinburgh 2006, s. 57. W tym miejscu warto też dodać, powołując się na Konrada Klejsę, że Andersona jako jedyne go z brytyjskich nowofalowców charakteryzowało zacięcie krytycznofilmowe. Wiązało się to z licznymi publikacjami reżysera, a także z podziwem dla kina amerykańskich mistrzów, w czym wyprzedził francuskich kolegów. Konrad Klejsa, *Lindsay Anderson: rozczarowanie idealisty, rozterki cynika* [w:] *Autorzy kina europejskiego II*, pod red. Alicji Helman i Andrzeja Pitrusa, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2005, s. 13.

¹⁶ Tony Richardson stwierdzał, że neorealizm niósł ze sobą tak naturalny i żywy obraz rzeczywistości, że trudno wyobrazić sobie doskonalszy. Tony Richardson, *Long-Distance Runner: A Memoir*, Faber&Faber, London 1993, s. 67.

¹⁷ William L. Horne pisze, że – jego zdaniem – kino Nowej Fali, szczególnie zaś Richardsona, chętnie sięgało po techniki neorealizmu włoskiego. Jako dowód na to w pierwszej kolejności wymienia zdjęcia w naturalnym plenerze oraz zatrudnianie amatorów i poszukiwanie oryginalnych twarzy (Horne opisuje żmudny casting dotyczący roli Jo w *Smaku miodu*): William L. Horne, op. cit., s. 92–93.

¹⁸ Pisze o tym Neil Sinyard, nazywając *Noc po ciężkim dniu* „trwałym dokumentem epoki”. Neil Sinyard, *The Films of Richard Lester*, Croom Helm, London 1985, s. 18.

w nim tak nieświadom swojego złego aktorstwa, że ma to wartość dokumentalną: obraz zabiedzonego i głodnego społeczeństwa, w którym budzi się nowa energia. Niedożywieni Brytyjczycy naprawdę kupowali w automatach mleko w trójkątnych kartonach, które trudno było otworzyć. Tom Courtenay pije takie mleko na końcu *Billy'ego kłamacy*. Pojawia się również ostra scena sprzed konfliktu w Irlandii Północnej, gdzie Brambell mówi do londyńskich policjantów, że mają sadyzm wymalowany na swoich brytyjskich gębach i że zamierza rozpocząć strajk głodowy¹⁹.

Brytyjskich nowofalowców charakteryzował zgoła inny rodowód niż ich francuskich kolegów – towarzyszyły im doświadczenia teatralne (Tony Richardson²⁰), telewizyjne i dziennikarskie (Sidney J. Furie, John Schlesinger – autor słynnego *Terminusa* – oraz pracujący dla amerykańskiej telewizji Richard Lester) lub doku-mentalne (Anderson, Reisz, Simmons oraz – odbywający służbę wojskową w RAF Film Production Unit – Jack Clayton). Ich droga do kina prowadziła zupełnie innymi ścieżkami, ale efekt tej wędrówki okazał się w wielu aspektach podobny. R. Barton Palmer traktuje Nową Falę całościowo jako międzynarodowy nurt zorientowany na kulturę młodych. Przy tym kinu brytyjskiemu przełomu lat 50. i 60. przypisuje wymiar zarówno literacki, jak i kinematograficzny²¹.

Jeśli szukać prawdziwie „filmowego” kontekstu całej Nowej Fali, to trzeba zapewne rozpatrywać ją w odniesieniu do schematów i standardów znanych z amerykańskiego kina głównego nurtu. Nową Falę jako zjawisko światowe należy porównać z klasycznym filmem hollywoodzkim, opartym na ważnej funkcji narracji, olśniewającym systemie gwiazd oraz popularnych gatunkach²². Już w tym obszarze pojawiają się pierwsze podobieństwa i różnice w obu odmianach tego nurtu: *nouvelle vague* chętnie zrywa z klasycznym hollywoodzkim stylem dramaturgii (brytyjska Nowa Fala robi to naprzemiennie – czasem, jak w eksperymentach Lestera, porzuca typową dramaturgię, w wielu przypadkach nadal bazuje na schemacie trzech aktów i punktów zwrotnych, jak choćby w *Miejsu na górze czy Miłości i gniewie*). Modernistyczne, rozwijające się na przełomie lat 50. i 60., podejście do kina kładzie nacisk na intelektualny temat, często ujęty w epizodycznie skonstruowanej strukturze, której odpowiada luźny scenariusz, nikły związek wydarzeń oraz budowanie sceny wokół przypadkowego spotkania²³. Nie polega zaś na ekscytacji rozwojem filmowych wątków, co towarzyszyło produk-

¹⁹ Peter Bradshaw, *A Hard Day's Night review – a larky and quaint Beatles fantasy*, <<http://www.theguardian.com/film/2014/jul/03/a-hard-days-night-review-beatles-50th-anniversary>> [dostęp: 21 lipca 2015].

²⁰ Więcej w: John C. Tibbetts, *Breaking the Proscenium...* [w:] *The Cinema of Tony Richardson: Essays and Interviews*, pod red. Jamesa M. Welsha, Johna C. Tibbettsa, State University of New York Press, Albany 1999, s. 50.

²¹ R. Barton Palmer, *The British New Wave*, op. cit., s. 55.

²² Więcej o tym stylu: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, pod red. Davida Bordwella, Janet Staiger i Kristin Thompson, Columbia University Press, New York 1985.

²³ R. Barton Palmer, *The British New Wave*, op. cit., s. 54.

cjom hollywoodzkim. Gdyby przyjąć takie kryteria Nowej Fali, to *400 batów* można by nazwać filmem na wskroś modernistycznym, dzięki konstrukcji postaci oraz epizodyczności struktury opowiadania. Ale *Do utraty tchu* nie poddałoby się tak prostej kategoryzacji – z jednej strony, charakteryzowała je luźna narracja oraz wzorcowy przykład sceny zbudowanej na podstawie przypadkowego spotkania (słynna przechadzka Jeana-Paula Belmondo i Jean Seberg), z drugiej jednak – konstrukcja filmu nie tylko grała konwencjami i schematami, ale także wpisywała się w zasady kina gatunku (można przecież czytać film Godarda jako kryminał – ze zbrodnią, ucieczką i finałową śmiercią bohatera). Podobnie w kinie brytyjskim, z jednej strony – *Miejsce na górze*, przypominające hollywoodzki melodramat lat 50., z drugiej zaś – eksperymenty z retrospekcjami, jakie proponowały *Samotność długodystansowca*²⁴ i *Sportowe życie*, czy wariacje na temat struktury opowiadania w wykonaniu Lestera. Warto w tym miejscu dodać, że brytyjska Nowa Fala nie żonglowała gatunkami filmowymi (poza konstrukcją postaci z *Billy'ego kłamcy*), a w pewnym momencie stało się to niezwykle istotnym elementem *nouvelle vague*.

Jak każdy nurt złożony z projektów wielu wybitnych twórców, kino obu odmian Nowej Fali wymyka się jednoznacznej kategoryzacji. Podskórnie można odczuć zmianę warty, która nastaje na przełomie lat 50. i 60., ale analizowane filmy wskazują, że nie można ich traktować jako monolitu. Nie jest jednak prawdą, że tylko głos młodego pokolenia świadczył o oryginalności i podobieństwie brytyjskiej Nowej Fali i *nouvelle vague*. Ponad nimi pozostaje jeszcze cały szereg rozwiązań technicznych, jak plenerowa lokalizacja, naturalne *mise-en-scène*, zatrudnianie amatorów lub mało znanych aktorów²⁵, a ponadto – sposób kadrowania, montaż i szeroko rozumiana zabawa kinem.

2. Aktorstwo²⁶

2.1. Aktorzy brytyjskiej Nowej Fali

Zdaniem Davida Bordwella i Kristin Thompson, grę aktorską można oceniać w dwóch aspektach: stopnia jej zindywidualizowania oraz poziomu stylizacji. Dziś realizm gry aktorskiej osiąga się, stwarzając postać niepowtarzalnego bohatera, którego kreacja nie będzie ani przesadzona, ani zbyt płaska²⁷. Ze współ-

²⁴ Co ciekawe, András Bálint Kovács w swojej książce o modernizmie filmowym spośród wszystkich filmów brytyjskiej Nowej Fali tylko *Samotność długodystansowca* traktuje jako w pełni modernistyczny. Podkreśla też jego związki z *400 batów*. András Bálint Kovács, *Screening Modernism European Art Cinema, 1950–1980*, The University of Chicago Press, Chicago, London 2007, s. 310–311.

²⁵ Zwraca na to też uwagę R. Barton Palmer, *The British New Wave*, op. cit., s. 54.

²⁶ Więcej o tym w: Anna Śliwińska, *Acting Styles of the British New Wave*, „Images” [w druku].

²⁷ David Bordwell, Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, przeł. Bogna Rosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010, s. 155.

czesnej perspektywy gra aktorów brytyjskiej Nowej Fali może wydać się sztuczna, natomiast w latach 60. była odbierana jako realistyczna. Jednak liczne opinie z tamtego czasu świadczą o tym, iż w pierwszej kolejności w grze aktorów Nowej Fali podkreślano oryginalność, ciekawy warsztat i wyrazistość, dopiero później zwracano uwagę na jej realizm. Nietypowość gry korespondowała także z wizerunkami postaci tego kina. Reżyserom wcale nie chodziło o to, by pokazać kogoś typowego, wziętego z ludu, szukano raczej outsidera, wtopionego w realny pejzaż, ale pozostającego w pełni oryginalnym: „Bohater wcale nie jest «typowy», przeciwnie, jak najbardziej unikalny, zarówno poprzez swój zawód, jak przeżycia i charakter”²⁸ – powie recenzent o bohaterze *Sportowego życia* Lindsaya Andersona. Podobne słowa można by odnieść do postaci granych przez Toma Courtenaya, który zachwycił recenzentów oryginalną urodą, talentem oraz umiejętnościami warsztatowymi:

Billy ma doskonałego odtwórcę w Tomie Courtenayu. Jest to aktor o zdumiewającej skali talentu. Każdy jego gest, drgnienie głosu, zmrużenie oka – wyraża protest wobec otoczenia. Jednocześnie zaś w uważnej, jakby przedwcześnie podstarzałej, twarzy Courtenaya kryje się już rezygnacja zmęczonego, doświadczonego człowieka²⁹.

Kwestie aktorstwa brytyjskiej Nowej Fali wywoływały też pytanie o inspiracje kinem neorealizmu włoskiego oraz *nouvelle vague*. Chyba nikt nie jest w stanie powiedzieć, że kreacje aktorów brytyjskiej Nowej Fali przypominały grę aktorów znanych z kina neorealistycznego. A takie porównanie byłoby uzasadnione ze względu na chęć dotarcia do prawdy o bohaterze, która kryła się w życiorysie aktorów zarówno neorealizmu, jak i brytyjskiej Nowej Fali. Wręcz przeciwnie, w postaciach granych przez Richarda Harrisa, Richarda Burtona czy Toma Courtenaya można odnaleźć wyraźną sztuczność i manierę (widoczną też w eksperymentach *nouvelle vague*), której nie da się odnieść do techniki pracy amatorów grających w kinie neorealistycznym. Sposób gry, jaki prezentowali wymienieni wyżej aktorzy, dał niezwykle efekt, idealnie wpisujący się w styl kina brytyjskiej Nowej Fali. Podobnie jak w kinie neorealistycznym, na ekranach brytyjskich kin przełomu lat 50. i 60. widziano twarze aktorów, które były bardzo wyraziste i wymowne, a przy tym piękne w nieoczywisty i niekonwencjonalny sposób. Zupełnie inaczej niż w powojennym kinie włoskim – za każdym z brytyjskich aktorów stał warsztat teatralny, który pozwalał na swobodne granie roli również bez odwoływania się do własnych przeżyć i doświadczeń.

Dychotomia, która zdecydowanie odróżniała aktorstwo kina brytyjskiej Nowej Fali od innych nurtów tego okresu, odpowiadała zabawnej anegdocie z planu *Martonczyka* (1976, reż. John Schlesinger), na którym spotkali się Laurence Olivier

²⁸ Cyt. za: „Filmowy Serwis Prasowy” 1964, nr 6, s. 22–23.

²⁹ Janusz Skwara, *Podróż do Ambrozji*, „Film” 1965, nr 1, s. 4.

i Dustin Hoffman. Ten ostatni, zmęczony i wiecznie niewyspany, został zapytany przez Oliviera, dlaczego tak źle wygląda. Odpowiedział, że dzieli los bohatera, żeby dobrze „wczuć się” w graną rolę. Brytyjczyk zapytał: „A nie mógłbyś tego po prostu zagrać?” Zdaje się, że w kreacjach nowofalowych od dawna walczyły ze sobą podejścia Oliviera i Hoffmana. Połączenie tych dwóch metod okazało się nie tylko skuteczne, ale także idealnie wpisało w zasady kina Nowej Fali. Z jednej strony, aktor tego kina pochodził z ludu, mówił jego językiem (często słynnym akcentem Północy, o czym pisze Karolina Kosińska: „Mówili językiem mas – z całą typową dla niego mnogością akcentów, naleciałości slangowych, chropowatych kolokwialności”³⁰), wyglądał jak oni, dzielił ich życie (tak jak aktorzy kina neorealistycznego), z drugiej jednak – przesadzał z ekspresją i wyrazistością swojej gry (zupełnie jak aktorzy Metody i *nouvelle vague*). Na dodatek miał za sobą solidny trening warsztatowy aktora teatralnego, który był szlifowany nie tylko w szkole, ale także na deskach znanych teatrów. Pozycja aktorów, pochodzących z biednych rodzin klasy robotniczej, a studiujących na Royal Academy of Dramatic Art (RADA), odpowiadała postawie bohaterów kina Nowej Fali, którzy pozostawali w środku wydarzeń, w obrębie społeczeństwa, a jednocześnie – jak outsiderzy – dystansowali się od nich i patrzyli na świat z oddali.

Z brytyjskim kinem Nowej Fali zwyczajowo łączy się dwie grupy aktorów. Do pierwszej z nich zalicza się tych, którzy mieli już ustabilizowaną pozycję (jak Peter Finch, Laurence Olivier czy Dirk Bogarde), do drugiej zaś należeli debiutanci rozpoczynający dopiero swoją karierę filmową. Drugie z wymienionych środowisk okazało się zdecydowanie ciekawsze, jeśli spojrzeć na życiorysy samych aktorów, ich pochodzenie, ale także jeśli porówna się ich późniejsze metody pracy. Większość z tych młodych artystów miała robotnicze, nieartystyczne korzenie (do tych doświadczeń każą im się odwoływać reżyserzy filmów nowofalowych), mimo to wszyscy odebrali solidne wykształcenie teatralne. Dzięki temu powstał unikatowy rodzaj kolażu umiejętności i doświadczenia, którego składowe dały niezwykle ciekawy efekt artystyczny. Rzucał on także nowe światło na zjawisko brytyjskiej Nowej Fali – aktorzy po cenionych szkołach, znani z najbardziej rozślawionych teatrów i trup teatralnych (jak Royal Court Theatre, Royal Shakespeare Company czy Old Vic) trafiali do filmów, w których mieli grać postaci z niższych warstw społecznych, mówić ich językiem i odwoływać do własnych wspomnień oraz swojego pochodzenia. Trening w najbardziej znanych szkołach artystycznych przełożył się na pierwsze oferty pracy w teatrach. Tom Courtenay, Vanessa Redgrave, Laurence Harvey, Judi Dench, a także Richard Burton (rolą Hamleta na festiwalu w Edynburgu) rozpoczęli współpracę z Old Vic Company. Albert Finney oraz Vanessa Redgrave współpracowali także z Royal Shakespeare Company.

³⁰ Karolina Kosińska, *Kino Młodych Gniewnych*, „Dialog” 2014, nr 12, s. 179.

Jeanne Moreau w wywiadzie dla „Cahiers du Cinéma” powiedziała, że występowanie w filmie nie oznacza już tylko grania, lecz sposób życia³¹. Słowa te idealnie pasują do aktorów brytyjskiej Nowej Fali, którzy dzięki filmom z przełomu lat 50. i 60. zaczęli grać postaci w dużej mierze odzwierciedlające ich styl życia (pasje, pochodzenie, relacje). Świetnie ilustruje to niezwykle istotna – zarówno dla młodych gniewnych aktorów, jak i granych przez nich postaci – kwestia sportu i aktywności fizycznej. Tom Courtenay wielokrotnie żałował, że nie został lekkoatletą³². Burton podziwiał starszego brata Ifora (walijski zapis angielskiego „Ivor”), który był górnikiem i zawodnikiem rugby. Ponadto interesował go krykiet i tenis stołowy. Burton ponoć powiedział, iż wolałby zagrać w Walii w Cardiff Arms Park niż Hamleta z Old Vic Company. Kariera rugbisty Richarda Harrisa została przerwana we wczesnej młodości, gdy aktor zachorował na gruźlicę. Żaden z wymienionych nie przestał nigdy kibicować ulubionym klubom i wszyscy intensywnie śledzili wyniki sportowe. Natomiast ich zainteresowania różnymi dziedzinami aktywności fizycznej zaowocowały kreacjami aktorskimi, w których mogli odwołać się do swoich pasji i doświadczeń (*Sportowe życie, Samotność długodystansowca*).

Przynajmniej kilka elementów wspólnych łączyło aktorstwo brytyjskiej Nowej Fali i *nouvelle vague*. W pierwszej kolejności – odrzucenie tradycji, która w grze aktorskiej lat 40. i 50. wydawała się uciążliwa i nieprawdziwa. Co prawda w kinie brytyjskiej Nowej Fali pojawiali się aktorzy znani i cenieni, ale większość miała nowe i charakterystyczne twarze. W przypadku nowofalowych filmów francuskich i brytyjskich świadomie unikano uznanych gwiazd: po pierwsze, reżyserów nie było stać na aktorów znanych i profesjonalnych; po drugie, twórcy nie chcieli pracować pod przymusem systemu gwiazd (których *glamour* i popularność wykluczały założenia Nowej Fali – takie jak młodość, nowoczesność, spontaniczność); po trzecie, zaczęto proponować nowo odkryte twarze, mało znanych aktorów (w przypadku kina francuskiego także amatorów), którzy później stawali się uznanymi artystami, a nawet gwiazdami³³.

Jak zauważają badacze, gra aktorów *nouvelle vague* była w dużej mierze oparta na zachowaniu, geście i wyglądzie, nie zaś na psychologii³⁴. Jedną z głównych cech tego aktorstwa stawał się antyprofesjonalizm, który dawał niezliczone możliwości improwizacji³⁵. Wymienione cechy *nouvelle vague* częściowo odnoszą się także do sytuacji brytyjskiej Nowej Fali. Również w Wielkiej Brytanii ceniło się wtedy

³¹ Cyt. za: Ginette Vincendeau, *Stars and Stardom in French Cinema*, Bloomsbury Publishing, London 2000, s. 123.

³² Tom Courtenay, *Dear Tom. Letters from Home*, Black Swan, London 2000, s. 184.

³³ Wnioski w tym akapicie luźno inspirowane artykułem Chrisa Darke’a, *The French New Wave* [online], <[http://cw.routledge.com/textbooks/9780415582599/data/The%20French%20New%20Wave%20-%20Chris%20Darke%20\(4th%20ed\).pdf](http://cw.routledge.com/textbooks/9780415582599/data/The%20French%20New%20Wave%20-%20Chris%20Darke%20(4th%20ed).pdf)> [dostęp: 5 października 2015].

³⁴ Ginette Vincendeau, op. cit., s. 117.

³⁵ Ibidem, s. 117.

konstrukcję postaci o niezbyt pogłębionym portrecie psychologicznym³⁶. Charakterystyczne, że część literatury młodych gniewnych została napisana w pierwszej osobie, z czego czasem rezygnowali filmowcy Nowej Fali, uzyskując w ten sposób efekt bardziej behawioralnej niż psychologicznej konstrukcji bohatera. Zrezygnowano z tego w *Miejsu na górze* i częściowo w *Samotności długodystansowca* oraz *Sportowym życiu*. Dowodem na to są ujęcia, które – jak podkreśla John Hill – pomimo dominującej, niemal ciągłej obecności głównego bohatera (a nawet stosowania subiektywnych flashbacków³⁷) pokazują sytuacje, których bohaterowie nie mogli być świadkami (scena na cmentarzu w *Sportowym życiu* albo pobicie Stacey'a w *Samotności długodystansowca*)³⁸.

Nie można jednak powiedzieć, że aktorzy brytyjskiej Nowej Fali zostali wybrani spośród amatorów czy nieprofesjonalistów. Nie uda się przywołać historii podobnych do przypadkowego odkrycia wielkiej gwiazdy kina, jaką stał się Jean-Paul Belmondo. Właściwie wszyscy aktorzy³⁹ pojawiający się w kinie brytyjskiej Nowej Fali odebrali solidne, warsztatowe przygotowanie do swojej pracy. Umiejętności, które zdobyli w teatrze, wcale nie przeszkadzały im na planie filmowym, często pomogły rozwinąć zdobyte umiejętności⁴⁰.

Wielu z aktorów brytyjskiej Nowej Fali skończyło Royal Academy of Dramatic Art, która – jak wspominał Tom Courtenay – dawniej była szkołą elitarną, a od jego czasów stała się bardziej dostępna dla klasy średniej⁴¹ czy (jak w jego przypadku) klasy robotniczej. Akademię tę skończyli: Laurence Harvey, Alan Bates, Tom Courtenay, Albert Finney, natomiast nie udało się na nią dostać Richardowi Harrisowi. W tym czasie Harris został też odrzucony przez komisję Central School

³⁶ Nie wolno mylić tego z technikami „wchodzenia w rolę”. Aktor mógł intensywnie „wczuwać się” w graną postać, ale efekt ekranowej konstrukcji postaci pozostawał przy tym behawioralny.

³⁷ Terminy „retrospekcja” i „flashback” są stosowane zamiennie.

³⁸ Więcej na ten temat: John Hill, *Sex, Class and Realism: British Cinema, 1956–1963*, BFI Publishing, Palgrave Macmillan, London 2011, s. 134.

³⁹ Tylko Rita Tushingham nie odebrała wykształcenia w dystygnowanej szkole teatralnej. Jednak chciała być aktorką od najmłodszych lat i dlatego uczęszczała do szkoły Shelagh Elliott-Clarke. Dzięki zdobytemu tam doświadczeniu otrzymała pracę asystentki kierownika sceny w Liverpool Playhouse, w którym grywał Richard Burton.

⁴⁰ Jak pisze Piotr Skrzypczak, od zarania kina warsztat teatralny aktora często przeszkadzał w pracy, ale mógł też być początkiem nowych poszukiwań: „Choć coraz częściej zdawano sobie sprawę z tego, że zespół umiejętności nabytych w teatrze rzadko sprawdza się w filmie, od jego początków bynajmniej nie rezygnowano ze sprawdzonego na scenie warsztatu. Aktorstwo teatralne posłużyło nowym interpretatorom do opracowania nowych metod”. Piotr Skrzypczak, *Od pantomimy do Metody. Uwagi o ewolucji warsztatu aktora filmowego*, „Kwartalnik Filmowy” nr 37–38, 2002, s. 11. David Bordwell i Kristin Thompson, porównując aktorstwo teatralne i filmowe, stwierdzają, że kino wymaga bardziej powściągliwej, mniej ekspresyjnej gry, ponieważ kamera jest w stanie pokazywać postaci w dużym zbliżeniu. Obie techniki gry nie są – ich zdaniem – wcale odległe od siebie, aktorstwo filmowe wymaga bardziej umiejętnego poruszania się między powściągliwością i emfazą. David Bordwell, Kristin Thompson, op. cit., s. 158.

⁴¹ Tom Courtenay, op. cit., s. 153.

of Speech and Drama, której absolwentami byli Laurence Olivier, Julie Christie, Judi Dench oraz Vanessa Redgrave. W końcu Harris podjął studia w London Academy of Music and Dramatic Art (LAMDA). Aktor wspomina, że gdy zdawał do LAMDA, przy drzwiach wejściowych spotkał jednego z czołowych profesorów, któremu jako kandydat na studia przedstawił się i – jak mówił po latach – „dał mu się odkryć”. Ponoć ten rodzaj bezczelności i pewności siebie spowodował, że Harris został przyjęty. Żartowano później, że ktoś, kto tak źle grał, a ośmielał się stanąć przed komisją rekrutacyjną, musiał odnieść sukces⁴².

Harris opisywał czasy edukacji w szkole artystycznej jako moment, w którym brzydzy (czyli tacy jak on) mogli jedynie otwierać drzwi ładnym⁴³. Słowa aktora korespondują ze zmianą, która nastąpiła w brytyjskim i francuskim kinie przełomu lat 50. i 60. Faktycznie był to czas, gdy dopiero przestawała obowiązywać powszechna wcześniej (czyli tuż po wojnie) zasada, że aktor miał się „ładnie prezentować”, mieć nienaganne rysy twarzy i mówić płynną angielszczyzną. Tom Courtenay, wspominając swój angaż w Old Vic, mówił, że jednym z pierwszych warunków przyjęcia go do trupy było wyprostowanie zębów⁴⁴. Dziś można już tylko spekulować, czy krzywe uzębienie aktora nie pasowałoby lepiej do jego późniejszych ról w kinie brytyjskiej Nowej Fali. Tak czy owak, nowy typ teatru i kina oznaczał zainteresowanie innymi artystami i nowym typem aktorstwa. Zaczęto szukać oryginalnych, nietuzinkowych twarzy, o których nikt nie powiedziałby, że zachwycały w hollywoodzkim stylu. Jak się okazało, tylko dwoje z brytyjskich aktorów Nowej Fali zrobiło dużą karierę za Oceanem – Richard Burton z aparycją odpowiadającą hollywoodzkim standardom (choć nadal bardziej męską i kanciąstą niż „ładną”⁴⁵) oraz Julie Christie z urodą bardziej międzynarodową niż brytyjską. Odtwórczyni głównej roli w *Darling* była najmniej „brytyjska” i najbardziej „bezklasowa” ze wszystkich aktorów tego okresu, a jej pochodzenie i aparycja zapewniły jej międzynarodowy rozgłos.

Wybór młodych aktorów, którzy częstokroć pochodzili z rodzin robotniczych, a ukończyli renomowane szkoły teatralne, dał intrygujący efekt ekranowy. Aktorzy korzystali z własnych doświadczeń, jednocześnie nie zapominali o warsztacie teatralnym. Pewnie dlatego w odniesieniu do kina brytyjskiego nie można zacytować barwnych anegdot i opowieści o improwizacji na planie, jakie wielokrotnie pojawiały się przy okazji kina francuskiego. Mimo to wspomina się o improwizacji w projektach brytyjskiej Nowej Fali. Rita Tushingham w trakcie spotkania

⁴² Program BBC *Parkinson* (1973) [online], <<https://www.youtube.com/watch?v=LUMMPP--Zfc>> [dostęp: 23 października 2015].

⁴³ Ibidem.

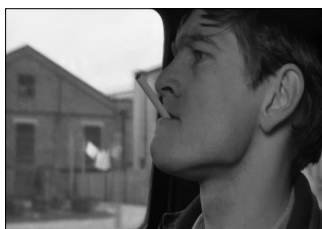
⁴⁴ Courtenay w swojej biografii wielokrotnie wraca do tego tematu. Wspomina pierwszego dentystę, do którego go wysłano, a który oszpecił go jeszcze bardziej zamiast pomóc. Por. Tom Courtenay, op. cit., s. 305–308.

⁴⁵ John Cottrell, Fergus Cashin, *Richard Burton*, przeł. Irena Tarłowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984, s. 82–83.

z publicznością sugerowała, że większość dialogów w filmie *The Leathers Boys* powstała na planie. O improwizacji mówili też Alan Bates⁴⁶ oraz Tom Courtenay, który tak wspominał pracę z Tonym Richardsonem:

Miałem wrażenie, że pozwalał mi robić wszystko, co chciałem, czasem kazał mi mówić, co tylko chciałem. To bardzo w stylu *cinéma-vérité* [...]. Tony sprawił, że czułem się gwiazdą. Podobało mi się to⁴⁷.

Zarówno w *nouvelle vague*, jak i brytyjskiej Nowej Fali pojawiły się trendy modowe, które na przełomie lat 50. i 60. łączyły się z pewną nonszalancją stylu życia i pozwalały aktorom na kreowanie wizerunków postaci zgodnie z nowocześniejszymi tendencjami. Stąd też pewne podobieństwa w sposobie ubierania i wizerunku aktorów.



Pierwszy kadr pochodzi z *Do utraty tchu*, pozostałe z *Samotności długodystansowca*

Nie warto jednak egzagerować z podobieństwami. Owszem, wybierający się na przejażdżkę Colin z *Samotności długodystansowca* wygląda jak Michel z *Do utraty tchu*, natomiast Tolen ze *Sposobu na kobiety* przypomina młodego przestępcę z *Windą na szafot*, ale są to raczej drobiazgi, mrugnięcia okiem reżyserów, żyjących w świecie inspiracji i nawiązań. Styl młodych aktorów prezentował się w filmach bardzo podobnie, właśnie dlatego, że w świecie mody zapanowała wtedy (chyba pierwszy raz na dużą skalę) unifikacja. Młodzież amerykańska, francuska czy brytyjska zaczęła wyglądać całkiem podobnie, a nonszalancja gry aktorskiej szła w parze z modą, która opisywała charakter bohatera.

Okres brytyjskiej Nowej Fali (mimo licznych i zauważalnych podobieństw, m.in. w odniesieniu do *nouvelle vague*) pozostawał zjawiskiem oryginalnym także w kwestii stosowanych technik gry aktorskiej. Każda z twarzy brytyjskiej Nowej Fali opowiadała jakąś historię, za każdym gestem artysty stało prawdziwe życiowe doświadczenie. Zdaje się, że pierwszy raz w historii kina grupa świetnie wykształconych aktorów teatralnych stanęła w obliczu konieczności połączenia tradycyjnego warsztatu z chropowatością mowy potocznej i życiem ulicy. Może w ich

⁴⁶ Por. Carole Zucker, *In the Company of Actors. Reflections on the Craft of Acting*, Routledge, London 2001, s. 22.

⁴⁷ Tom Courtenay, op. cit., s. 365.

sposobie gry, łączącym żywioł ulicy z klasyką brytyjskich teatrów, pobrzmiewają (wypowiedziane dużo później) słowa Mike'a Leigh, że przekonująco na ekranie wypadają tylko profesjonaliści, amatorzy zaś zawsze okazują się sztuczni.

2.2. Metoda

Początek lat 60. stał się okresem niezwyklej popularności Metody, która amerykańskim aktorom Actors Studio pozwalała coraz głębiej wchodzić w role, dzięki zatapianiu się w odmętach własnej psychiki. W większości przypadków nie ma jawnych dowodów na to, że młodzi gniewni aktorzy kina brytyjskiego grali jak ich koledzy zza Oceanu. Widać jednak w stylu ich pracy pewnego rodzaju sztuczność i intensywność, która charakteryzowała nieco wcześniej role Jamesa Deana i Marlona Brando. Warto powtórzyć, że – jak piszą David Bordwell i Kristin Thompson – gra aktorska właściwie zawsze była oceniana pod kątem realizmu, co w różnych momentach historycznych mogło być rozumiane w odmienny sposób. Badacze zwracają uwagę na to, że Metoda Actors Studio w latach 50. wydawała się realistyczna, dziś postrzega się ją jako przesadzoną i sztuczną⁴⁸. Postępująca wraz z upływem czasu zmiana postrzegania tych zjawisk była dość oczywista, jednak niepodważalny pozostaje fakt, iż widać kilka punktów stycznych w kreacjach młodych Amerykanów i aktorów brytyjskiej Nowej Fali.

Tom Courtenay twierdził, że nie korzystał z Metody rozślawionej przez Actors Studio (zresztą w Royal Academy of Dramatic Art wprowadzono ją dopiero w latach 80.). Lindsay Anderson, który pracował z nim w teatrze nad rolą w *Bil-lym kłamcy*, bezskutecznie próbował nakłonić go do ćwiczeń wyobraźni, jednak Courtenay wolał opierać się na technikach, które wyniósł ze szkoły:

Chociaż zdecydowanie należałem do Nowej Fali, miałem w sobie coś ze starej szkoły. Nie lubiłem wykonywać ćwiczeń. Wolałem wykuć rolę na pamięć, a potem dopiero ćwiczyć. Im lepiej znałem słowa, tym bardziej mogłem udawać, że improwizuję. Znając tekst, miałem poczucie bezpieczeństwa, a moja wyobraźnia działała lepiej. Jak muzyk, który najpierw uczy się grać jakiś kawałek, a potem nie myśli o nim, tylko po prostu go wykonuje⁴⁹.

W jednym z wywiadów Richard Burton mówił, że nie wykorzystywał Metody, ale zawsze starał się „transformować” w graną postać. Podobnie myślał Alan Bates, ceniący pracę aktorów Actors Studio („Nie da się nagle stać aktorem stosującym Metodę, ale uważam, że wszyscy dobrzy aktorzy to ci, którzy ją stosują”⁵⁰), swoje umiejętności opierający jednak na specyficznym rozumieniu Metody, któ-

⁴⁸ David Bordwell, Kristin Thompson, op. cit., s. 151.

⁴⁹ Tom Courtenay, op. cit., s. 248.

⁵⁰ Cyt. za: Carole Zucker, op. cit., s. 20.

ra – jego zdaniem – polegała głównie na instynkcie, nie zaś inspiracji kimkolwiek lub czymkolwiek:

Ufasz swojemu instynktowi, swoim reakcjom, swojej wyobraźni. Musisz być wolny. Są aktorzy, którzy nie są wolni i nie znaleźli drogi do bycia wolnym oraz podążania za swoim instynktem. Do tego potrzebne jest coś, co kiedyś nazywano techniką⁵¹.

Bates, obserwując tradycję angielskiej szkoły filmowej i teatralnej, zwracał uwagę na fakt, że kiedyś aktorzy tworzyli pewien obraz postaci, którą grali, i starali się utrzymywać ten jednolity styl przez kolejne dni zdjęciowe lub występy. Według niego zmiana nastąpiła wraz z nastaniem Nowej Fali. Twierdził, że nowy typ aktorstwa zaczął opierać się na ciągłej zmienności w postawie i odczytywaniu roli, w czym też widział swój prywatny sposób postrzegania Metody⁵².

Jedynym aktorem brytyjskiej Nowej Fali, który przyznawał się do stosowania Metody (i z którym utożsamiano ten typ aktorstwa) był Richard Harris. Co prawda, nie ma żadnego jednoznacznego świadectwa potwierdzającego, że przy pracy nad *Sportowym życiem* aktor stosował tę technikę, ale pewne wypowiedzi oraz oczywiste podobieństwo (nie tylko fizyczne) do Marlona Brando (jednego z najbardziej znanych wyznawców Metody) pozwalają wierzyć, że już w latach 50. Harris odwoływał się do głębokiego wczuwania w rolę („Harris debiutował na scenie w sztuce *The Quare Fellow* w roku 1956, za którą został pochwalony przez samego Lee Strasberga – guru Metody”⁵³).

Marlon Brando swoją grę aktorską inspirował nauką Stelli Adler, która opierała się na systemie Stanisławskiego. Zasadniczymi różnicami między techniką Lee Strasberga i Stelli Adler było zwrócenie przez tę drugą większej uwagi na wyobraźnię aktora, nie zaś na jego emocje. Poza tym Adler odrzucała przywoływanie emocji i doświadczeń aktora z przeszłości, by głębiej, psychoanalitycznie wejść w świat postaci (a pojawiało się to w zapiskach Stanisławskiego i u Strasberga). Zatem można stwierdzić, że Harris chętnie stosował Metodę, ale raczej tę, którą inspirowała się Adler. Nie ma żadnych konkretnych dowodów na fascynację Harrisa Strasbergiem, jest zaś sporo słów uznania wobec techniki pracy Marlona Brando, którego aktor często naśladował. Sam Brando pogardliwie wypowiadał się na temat techniki Strasberga, podkreślając jednocześnie fascynujący aspekt pracy z Adler:

Po kilku odniesionych przeze mnie sukcesach Lee Strasberg próbował sobie przypisać zasługę nauczania mnie aktorstwa. On nigdy nie nauczył mnie niczego. Gotów byłby rościć sobie prawo do słońca i księżyca, gdyby tylko wiedział, że to mu się uda. Był bardzo ambitnym i egoistycznym człowiekiem, który próbował wykorzystywać ludzi uczęszcza-

⁵¹ Cyt. za: ibidem, s. 20.

⁵² Ibidem, s. 21.

⁵³ Nota biograficzna Richarda Harrisa: <<http://www.nytimes.com/movies/person/93538/Richard-Harris/biography>> [dostęp: 13 października 2015].

jących do Actors Studio. Z siebie zaś starał się uczynić aktorską wyrocznię i guru. Nigdy nie wiedziałem, dlaczego niektórzy ludzie wielbili go. Dla mnie był to pozbawiony gustu i talentu osobnik, którego bardzo nie lubilem. W sobotnie poranki chodziłem czasem do Actors Studio, bo uczył tam Elia Kazan i zazwyczaj przychodziło tam wiele pięknych dziewczyn. Ale Strasberg nigdy nie nauczył mnie aktorstwa. Zrobiła to Stella, a później Kazan⁵⁴.

Brando podobnie jak Harris wiedział, że w aktorstwie najważniejsze jest skorzystanie z własnego doświadczenia, przefiltrowanie go i użycie jako punktu odniesienia:

Ludzie mówią często, że aktor dobrze gra jakąś postać, ale to nie jest określenie fachowe. Wykreowanie postaci nie jest przecież wyłącznie sprawą makijażu, kostiumu i wypchania policzków chusteczkami higienicznymi. Kiedyś do tego sprowadzało się tworzenie postaci i potem nazywano to charakteryzacją. W aktorstwie wszystko zależy od tego, kim ty jesteś; od różnych aspektów twojej osobowości. Wszystko jest częścią twojego doświadczenia. Wszyscy mamy w sobie pełen wachlarz emocji. Jest on bardzo szeroki, a zadaniem aktora jest wnikięcie w te emocje i wykorzystanie tych, które odpowiadają granej przez niego postaci. Przez praktykę i doświadczenie nauczyłem się, jak myśleć o rzeczach, które mnie bawią, wprowadzać się w różne stany umysłu. Doszedłem do takiej sprawności, która pozwala mi odwoływać się do pewnych aspektów mojej osobowości; selekcjonować uczucia i wysyłać umożliwiający doznanie tego uczucia impuls z mózgu do ciała. Gdybym musiał poczuć się zmartwiony, pomyślałbym o czymś, co mnie martwi; gdybym zaś miał się śmiać, myślałbym o czymś, co mnie śmieszy⁵⁵.

W przypadku obu aktorów widać wyrazistość, drapieżność i intensywność gry, która tym bardziej pasowała do takich ról, jakie stworzył w tym czasie Harris w *Sportowym życiu* czy wcześniej Brando w *Tramwaju zwanym pożądaniem*. Tężyzna fizyczna, gwałtowność reakcji, cedzenie słów przez zaciśnięte zęby⁵⁶ i, w końcu, szukanie właściwego impulsu, który pozwalał zawiesić „intensywne granie”, by po chwili „uderzyć” z jeszcze większą mocą – wszystkie te cechy zdecydowały o podobieństwie kreowanych postaci.

Richard Harris wielokrotnie odwoływał się do metody pracy Brando, świetnie parodiując przy tym jego technikę gry. W programie *Parkinson* wspominał, że styl pracy Brando był wymuszony faktem, iż aktor nie pamiętał kolejnych linijek tekstu. Fragmenty dialogów zapisywano na dużej tablicy, z której później starał się je odczytać. Stąd, zgodnie z anegdotami Harrisa, wzięło się charakterystyczne wygięcie ciała aktora oraz jego wspaniałe, przeszywające widza, spojrzenie. Podobno problemy z pamięcią przyczyniły się również do wypracowania techniki długich pauz, które zawsze charakteryzowały grę Brando⁵⁷.

⁵⁴ Marlon Brando, Robert Lindsey, *Piosenki, które śpiewała mi matka. Autobiografia*, przeł. Ewa Pankiewicz, Amber, Warszawa 1995, s. 71.

⁵⁵ Ibidem, s. 319.

⁵⁶ W przypadku roli w *Sportowym życiu* specyficzny sposób mówienia bohatera dodatkowo pogłębia fakt, iż grana przez Harrisa postać przeszła skomplikowany zabieg dentystyczny.

⁵⁷ Program BBC *Parkinson*, dostępny w Internecie: <<https://www.youtube.com/watch?v=LUMMPP--Zfc>> [dostęp: 23 października 2015].



Zdjęcia pokazują, w jaki sposób Richard Harris imituje styl gry Marlona Brando (ujęcia Harris z programu *Parkinson*⁵⁸ zestawiałam z kadrami z filmów *Juliusz Cezar* oraz *Ojciec chrzestny*)

W cytowanym wywiadzie Harris wielokrotnie podkreślał, że podziwiał realizm gry Brando, który ten zyskiwał właśnie dzięki stosowaniu Metody. Nie zmienia to faktu, że współpraca z nim na planie *Buntu na Bounty* stała się jednym z trudniejszych momentów w karierze Harris. Sam aktor wspominał, że dla niego spotkanie z Brando, którego szanował i naśladował w kwestii stosowanej techniki gry, było bardzo rozczarowujące. Idol z czasów młodości okazał się skupionym na swojej karierze egoistą, któremu bardziej zależało na walce, jaką prowadził z szefami studia, niż na kreatywnej grze. Podziwiany za role w *The Men* i *On the Waterfront*, stracił wiele w oczach Harris, który w młodości starał się go naśladować⁵⁹.

3. Humor

Dlaczego realizm brytyjskich filmów nowofalowych nie okazał się przytłaczający? Filmy „ratowało” poczucie humoru, które towarzyszyło – na różnych zasadach – wszystkim projektom sygnowanym tytułem Nowej Fali (zarówno brytyjskiej, czeskosłowackiej, jak i *nouvelle vague*). Jednak pomimo oczywistej zbieżności

⁵⁸ Kadry z programu BBC *Parkinson*, ibidem.

⁵⁹ Michael Sheridan, Anthony Galvin, *A Man Called Harris. The Life of Richard Harris*, The History Press, Stroud 2014, s. 70.

w każdym przypadku wybrzmiewało ono w nieco inny sposób. Projekty Godarda czy Truffauta nie niosły ze sobą społecznego ciężaru, zatem nie musiano go rozładowywać za pomocą humoru. W kinie brytyjskim tego okresu można wymienić przynajmniej kilka mechanizmów wykorzystania dowcipu czy absurdu jako sposobu łagodzenia dramatów codzienności.

Element improwizacji i sztuczności obecny w *nouvelle vague* (większość bohaterów granych przez Belmonda można by nazwać blagierami) nie funkcjonował w tym kinie obok scen niosących dramatyczny ładunek emocjonalny albo społeczny. Inaczej w filmach brytyjskich, w których gorączka uczuć i reakcji na sytuacje kryzysowe bywała zbijana absurdem i humorem – w *Miłości i gniewie* i *Czwartej nad ranem* kabaretowe wygłupy rozładowywały dramaty życia rodzinnego, w *Smaku miodu* złośliwe riposty Jo pozwalały negocjować warunki życia z matką, w *Billym kłamcy*, *Samotności długodystansowca*, *Z soboty na niedzielę* wyrażały sprzeciw wobec społeczeństwa, z kolei w filmach *Morgan: przypadek do leczenia* i *Sposób na kobiety* stawały się sposobem życia, polegającym na prowokacji, a w *Systemie* służyły jako ochrona przed zbytnim zaangażowaniem w relacje damsko-męskie. We wszystkich przypadkach widać było chęć zanegowania rzeczywistości, podania w wątpliwość zastanych zasad, przełamania powszechnie akceptowanej konwencji. Repertuar dziwnych zachowań, improwizacji i wygłupów stwarzał też nastrój sztuczności, groteski i parodii.

W *Miłości i gniewie* wielokrotnie pojawiał się element kabaretowego, radosnego improwizowania, stosowanego jako sposób odreagowywania dramatycznej codzienności. Dla Jimmy'ego życie było sceną, na której co chwilę wygłaszał swoje monologi i odgrywał scenki rodzajowe, raz w asyście przyjaciela, innym razem – żony. Para improwizowała, tworząc przestrzeń teatru i zabawy. Przyjaciel Jimmy'ego prowokował go do takich zachowań, gdy atmosfera rodzinna stawała się nieznośna. Wszelkie sztywne, schematyczne zachowania „zmuszały” bohaterów do przełamania ich żartem. Tak działo się np. w scenie próby teatralnej, przerwanej kabaretowym wygłupem przyjaciół. Żywiołowa improwizacja Jimmy'ego i Cliffa łamała schematy skostniałego teatru, w którym występowała Helen. Jej przyjazd także poprzedzała improwizacja, w której Jimmy udawał złego, szorstkiego niedźwiedzia, Alison natomiast była wiewiórką⁶⁰. Symptomatyczne ujęcia wpłynęły na finał całej opowieści, w którym odwołanie do metafory zwierząt pozwoliło bohaterom znaleźć wspólny język. Kenneth Tynan⁶¹ i Robert Shail widzieli w tym jednak niezręczność dramatu Osborne'a:

⁶⁰ Warto dodać, że bohaterowie dramatu Osborne'a byli wzorowani na związku dramaturga z Pamelą Lane. A postaci wiewiórki i niedźwiedzia znalazły się w – częściowo zaginionej – sztuce *The Great Bear, or Minette*.

⁶¹ Kenneth Tynan, który napisał pochwalny tekst na temat *Miłości i gniewu*, za jedyną wadę uznał finałową scenę, w której Jimmy powtórnie nazywał siebie niedźwiedziem, a żonę wiewiórką. Jak pisze Jamie Andrews, właśnie przez tę uwagę sztuka nie trafiła od razu na West End. Por. Jamie Andrews, *Co w nim siedziało przed miłością i gniewem*, przeł. Agata Zawrzykraj, „Dialog” 2014, nr 12, s. 113.

Richardson czy Kneale niewiele mogą zrobić, aby odpokutować za scenę pogodzenia się Jimmy'ego z Alison na stacji kolejowej – dzieciinną metaforę wiewiórek i misiów przytulających się razem w lesie. Richardson zastosował stylizację wizualną: zarysy sylwetek i kłęby pary z przejeżdżających pociągów, jednak nie jest to w stanie zatuzszować przesłodzonego sentymentalizmu, który w swojej pierwszej recenzji zarzucił filmowi nawet Tynan, pisząc o ostatniej scenie, że jest to „fanaberia, od której bolą oczy”⁶².

Można bronić finału *Miłości i gniewu*. Banalna przenośnia, zabawna improwizacja odbierała zakończeniu ciężar, który towarzyszył melodramatycznym finałom hollywoodzkich produkcji tego czasu. Przełamanie konwencji, zgoda na niekontrolowany bieg zdarzeń, w którym chciała, bardzo świadomie (zgodnie z jej słowami) brać udział Alison, pozwoliły na nowo połączyć się parze, tym samym uchroniły finał przed zbyt dużą kliwistością i melancholią, a widza pozostawiły w niepewności co do dalszych losów bohaterów.

Dla Morgana i bohaterów *Sposobu na kobiety* improwizacja była stylem życia. Bohater Reisha odmówił wyprowadzenia się z domu i próbował zmusić byłą żonę do wspólnego życia. Cała seria improwizacji uprzykrzała życie bohaterce i jej nowemu narzeczonemu – od położenia kościotrupa w łóżku ukochanej, poprzez wycinanie sierpa i młota w każdym możliwym miejscu mieszkania, po nękanie pary – odtwarzanymi z taśmy – dźwiękami nalotów, aż do działań pirotechnicznych „wysadzających w powietrze” łóżko, na którym siedziała była teściowa. W *Sposobie na kobiety* ekscentryczność znalazła swój punkt kulminacyjny w scenie zabawy w „poskramianie lwów”, w której Tolen „tresował” Colina i Nancy. Bohaterowie – początkowo onieśmieleni – w końcu wchodzili w swoje role i pozwalali sobie na każdy, nawet najdzikszy, ruch⁶³.

W *Samotności długodystansowca* ujęcia rozmowy z psychologiem stanowiły przykład surrealistycznej improwizacji i rozgrywki między opiekunem a Colinem. Podobną, lecz zupełnie inaczej sfilmowaną, scenę można odnaleźć w filmie *400 batów*⁶⁴ – sześć długich statycznych ujęć pozwalało skupić się na samym bohaterze⁶⁵. W *Samotności długodystansowca* scena była znacznie dłuższa, zbudowana na zasadzie ujęcia i przeciwujęcia (typowego dla filmowania rozmów). Choć scena z *Samotności...* została skonstruowana tradycyjnie, uderzała nastawieniem na interakcję i grę z psychologiem (podkreślał to poziom absurdałnych odpowiedzi oraz skojarzeń Colina). Abstrakcyjne myślenie psychologa zestawiono z prostym, ale podszytym elementem gry, rozumowaniem młodego sportowca. Bohater tak

⁶² Robert Shail, *Tony Richardson*, Manchester University Press, Manchester, New York 2012, s. 23.

⁶³ Scena przypominała „dzikie” zachowania seksualne z *Jeżeli...* oraz erotyczny taniec z *Darling*, który towarzyszył wyzwoleniu z gorsetu nudy i banalności.

⁶⁴ Odwołuje się do tej sceny również: William L. Horne, op. cit., s. 110.

⁶⁵ Tadeusz Lubelski zauważa, że ciąg wypowiedzi Antoine'a prowadzi do samozrozumienia, bohater może stać się nową, inną osobą. Z drugiej strony, jak pisze badacz: „[...] pani psycholog była tylko głosem, nie zmaterializowała się. Czy naprawdę dostarczyła mu pomocy?” Tadeusz Lubelski, op. cit., s. 112.

samo „grał” z policjantem prowadzącym dochodzenie w sprawie rabunku, po dokonaniu którego młodzieniec wygłupiał się z kolegą, udając, że schowana pod swetrem kasetka z pieniędzmi była tajemniczą, chorobotwórczą naroślą. Zestawienie cytowanych ujęć z obu filmów pokazuje, że w *400 batach* za pomocą nowofalowych sztuczek technicznych (przenikanie) osiągnięto rezultat upływu czasu i koncentracji na postaci bohatera, w *Samotności...* natomiast mimo wykorzystania klasycznego warsztatu udało się uzyskać – charakterystyczny dla tego kina – efekt absurdu, żartu i improwizacji.

W filmach brytyjskiej Nowej Fali, tak jak w *nouvelle vague*, wykorzystywano rozwiązania techniczne wprowadzające elementy komizmu, co rozładowywało napięcie wewnątrz scen. W kilku fragmentach *Samotności...* zabiegi formalne zdecydowanie łagodzą wymowę filmu. W ujęciach kradzieży samochodu czy pierwszych chwilach spędzonych w zakładzie poprawczym zastosowano ruch przyspieszony, który – jak piszą Bordwell i Thompson – służył najczęściej celom komediowym⁶⁶. Chętnie z takich trików korzystała też *nouvelle vague*, dla której podstawą procesu twórczego była zabawa medium filmowym⁶⁷. W *Samotności...* – tak jak u Godarda – tym, co chroniło sceny przed poetyckością, była nie groźba, lecz humor:

Pochodzi on z elementów, które właśnie opisaliśmy: drobiazgowości, z jaką zaprezentowano akcję, podczas gdy w innych, potrzebniejszych miejscach filmu brak [...] jakiegokolwiek opisu. Ta sprzeczność ostrzega nas, by nie klasyfikować ani samego wydarzenia, ani głównego bohatera – w kategoriach strachu, zadowolenia czy przyzwolenia – wyłącznie w oparciu o wcześniejsze doświadczenie. Właściwe jest jedynie przypomnienie sobie, że to montaż prowadzi nas do tej konkluzji⁶⁸.

W *Morganie...* bohater ubrany w ciemne okulary i uzbrojony w (jak się później okazuje) nabity pistolet wkraczał do galerii, w której pracował Napier, nowy wybranek jego byłej żony. Cała scena przypominała wygłup w stylu bohaterów Godarda, została też sfilmowana w godardowski sposób – za pomocą krótkich, przyspieszonych ujęć. Dodatkowym odwołaniem do filmu Francuza była stylizacja bohatera, przypominającego Belmonda z *Do utraty tchu*. *Image* Morgana fenomenalnie zestawiono ze strojem nowobogackiego Napiera.

Poczucie humoru łatwo połączyć też z epizodycznością fabuły. Lester w *Sposobie na kobiety* wybierał najbardziej szalone pomysły, by później znaleźć dla nich fabularne uzasadnienie. Przykładem jest scena, w której zmęczony sytuacją mieszkaniową (w tym tabunami kobiet czekających na Tolena) Colin wyobrażał sobie idealnych współlokatorów, a wśród nich mnichów albo młodą skromną dziewczynę. Obraz ten został udostępniony w scenie przyjazdu bohaterki do dużego

⁶⁶ David Bordwell, Kristin Thompson, op. cit., s. 189.

⁶⁷ Ibidem, s. 546.

⁶⁸ Karel Reisz, Gavin Millar, op. cit., s. 359–360.

miasta... autobusem pełnym mnichów. Reżyser wielokrotnie podejmował takie gry z wyobraźnią widzów. Nie dbał przy tym o spójność i uzasadnienie dramaturgiczne kolejnych epizodów. Marszałek pisze, że czysty absurd w *Sposobie na kobiety* jawił się jako zabawowa kulminacja, przy tym gagi nie były fabularnie rozbudowane, a żadna z potencjalnych sytuacji komediowych nie została nadużyta⁶⁹.

Równie niespójna i absurdalna okazała się konstrukcja *Nocy po ciężkim dniu*. Otwierająca film sekwencja imitowała wiarygodny dokument o Beatlesach, ściąganych przez natarczywe fanki, pokazywała przy tym codzienne życie Brytyjczyków, nie rezygnując ani przez chwilę z tonu absurdu i zabawy. Również sceny z pociągu w pełni wpisywały się w luźną narracyjnie konwencję filmu, opowiadającego o surrealistycznych wybrykach muzyków z Liverpoolu. Trafnym pomysłem (bardzo wątpliwym, ale niepozbawionym humoru) okazało się wprowadzenie postaci „dziadka McCartneya”, który napędzał nikłą fabułę (znikał bez śladu, grał w kasynie, brał ślub itd.), ale był też punktem zapalnym surrealistycznych żartów, wielokrotnie wyrażanych absurdalnym stwierdzeniem: „dziadek jest bardzo czysty”. Pisał o tym dziennikarz „New York Timesa”:

Jednak przede wszystkim jest to świetna mieszanka szalonych gagów w stylu braci Marx, wykonana pracą kamery, która stymuluje intelekt i elektryzuje ciało. To jest podstawowa sprzeczność tego komercyjnego pewniaka: jest on bardziej wyrafinowany pod względem tematyki i techniki, niż wskazywałaby na to jego pozornie lekka treść. Nie ma tam nic szczególnie ciekawego – jest to lekko opowiedziana bajka o tym, jak chłopcy biorą pod swoją opiekę lekko szalonego dziadka, jednocześnie przygotowują się do telewizyjnego show w Londynie. Jest to zgrabna satyra, mówiąca o paradoksie, w myśl którego stary mężczyzna sprawia więcej problemów i zamieszania niż młodzi chłopcy⁷⁰.

4. Zabawy fabularne

W obrębie narracji filmowej można odnaleźć najwięcej ciekawych elementów, opisujących zmianę stylu opowiadania w artystycznym kinie światowym lat 50. i 60.⁷¹ Z jednej strony, nadal pojawiały się klasyczne rozwiązania fabularne, z dru-

⁶⁹ Rafał Marszałek, *Nowy film angielski*, op. cit., s. 87–88.

⁷⁰ Bosley Crowther, *A Hard Day's Night (1964)*, *Screen: The Four Beatles in 'A Hard Day's Night': British Singers Make Debut as Film Stars A Lively Spoof of the Craze They Set Off*, opublikowane: 12 sierpnia 1964, <<http://www.nytimes.com/movie/review?res=990DE7DE1E30E033A25751C1A96E9C946591D6CF>> [dostęp: 21 lipca 2015].

⁷¹ Warto w tym miejscu zacytować słowa Rafała Marszałka, który sytuował kino angielskie tego okresu wśród innych projektów światowego kina artystycznego: „Angielskie filmy mieszczą się w tym nurcie współczesnego kina, który za pomocą werystycznych środków obrazowania (częstkroć przeniesionych bezpośrednio z dokumentu) stara się ujawnić konkretne struktury społeczne. «Nowa Fala» angielska zbliża się tutaj do poszukiwań młodych twórców czechosłowackich i włoskich kontynuatorów neorealizmu – wszystkie te kierunki dają bogate świadectwo dzisiejszej rzeczywistości społecznej, przynoszą czytelny obraz tej rzeczywistości. To pokrewieństwo celów jest

giej – zaczęto bawić się kinem. Narracja filmowa brytyjskiej Nowej Fali wpisuje ją w poczet projektów *art cinema*, o których pisze David Bordwell⁷². Zgodnie z wnioskami badacza, właśnie w rozwiązaniach narracyjnych można upatrywać elementów wspólnych filmów nowofalowych. Począwszy od sjużetu, który w kinie artystycznym nie spełniał takiej funkcji jak w produkcjach klasycznych, poprzez permanentne luki w fabule, aż po nagminnie opóźnianą ekspozycję i mniej istotną funkcję napięcia w konstrukcji narracyjnej⁷³.

Rzeczywistość pokazywana w filmach artystycznych ma wiele twarzy i nie sposób sklasyfikować jej jednoznacznie. *Art cinema* mierzy się z bieżącymi problemami psychologicznymi, jak alienacja czy brak komunikacji, a także z próbą wiernego oddania „realnego” stanu rzeczy. *Mise-en-scène* w filmach artystycznych służy zachowaniu pozorów wiarygodności zarówno zachowań, jak i miejsc (omawiane wcześniej zdjęcia plenerowe wszystkich filmów Nowej Fali, niehollywoodzki sposób oświetlenia) oraz czasu (np. *temps mort* w konwersacji)⁷⁴.

Luki w sjużecie nie są jedynymi technikami, które prezentuje *art cinema*. Sceny w tym kinie buduje się na zasadzie incydentalnego spotkania, przypadkowej podróży albo bezsensownego włóczenia się po ulicach⁷⁵. Bezcelowość, o której pisze Bordwell, cechowała wszystkie filmy Lestera, będące zlepkiem przypadkowych sytuacji, pozbawionych większego uzasadnienia fabularnego (np. *Noc po ciężkim dniu* w dużym stopniu dotyczyła zaprezentowania piosenek The Beatles, a w *Syستمie* chodziło o epizodyczne zaprezentowanie beztroskiego życia podrywacza).

wyraźne, mimo że istnieje niebłaża różnica metody czy programu: w filmach angielskich stopień komplikacji fabularnej jest znacznie większy niż w starannie «dokumentalizowanych» utworach nowego kina czechosłowackiego, a metoda penetracji społecznej w angielskim kinie jest bardziej elastyczna od włoskiej formuły neorealistycznej. Pomimo wszystkich różnic wewnętrznych dzisiejsze kino realistyczne zespala się jako całościowe przeciwieństwo czy przynajmniej dopełnienie tego kina, które zwykliśmy nazywać «kreacyjnym». W utworach takich koryfeuszów, jak Fellini, Godard czy Antonioni, współczesna problematyka społeczna nie jest wyrażona wprost, nie jest dana w bezpośrednim oglądzie, ale ujawnia się poprzez «maskujący» szyfr artystyczny. W kinie kreacyjnym, gdzie świat przedstawiony nie jest odbiciem rzeczywistości – nawet szeroko, umownie rozumianym – lecz określoną, kreatywną wizją rzeczywistości, istnieje charakterystyczne piętro pośrednie między diagnozą cywilizacyjną czy kulturą a wynikającymi z niej postawami i konfliktami bohaterów. U Felliniego, Godarda, Antonioniego – żeby dla doraźnej eksplikacji przywołać tylko nazwiska najbardziej znane i znaczące – nie ma prostego stosunku wynikania między zjawiskami życia społecznego a działaniem bohaterów. Jest tylko sugestia dotycząca owych związków, jest dążenie artysty do wykrycia potencjału konfliktowego ukrytego pod monotonnymi przebiegami codzienności. W interesującym nas tutaj kinie «realistycznym» inaczej: każda cecha tła społecznego, każde z imienia nazwane uwarunkowanie kulturowe określa charakterystykę bohatera”. Rafał Marszałek, *Nowy film angielski*, op. cit., s. 95–96.

⁷² Termin Davida Bordwella odnosi się do szerokiego wachlarza filmów artystycznych (w tym wszystkich projektów nowofalowych).

⁷³ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, The University of Wisconsin Press, Madison 1985, s. 205.

⁷⁴ Ibidem, s. 206.

⁷⁵ Ibidem.

Elementy pozoru „nonsensowności” można było znaleźć też w *Samotności długodystansowca*, która fabularnie przypominała *400 batów*. W obu przypadkach opowieść składała się z epizodów życia głównego bohatera. Gavin Millar pisze o stylu Truffauta:

Szybkie zmiany tempa i nastroju charakteryzujące filmy Truffauta są próbą dopasowania formy do sposobu rozwoju wydarzeń w prawdziwym życiu. Nie żyjemy zgodnie z gatunkami filmowymi, a samo życie nie jest nieprzerwanym łańcuchem istotnych i celowych aktów połączonych logiką, jak każe mu się wyglądać w tradycyjnym kinie, w jego metodach montażowych i sposobach rozwoju fabuły. W dziełach francuskiego reżysera fabuła często zanika, jak ma to miejsce w przypadku *400 batów*. Życie Antoine’a opisane jest nie tyle przez serie dramatycznych wydarzeń, ile przez ciąg nie-wydarzeń, takich jak: tułanie się ulicami miasta, wagary, zabawa w wesołym miasteczku, snucie się bez celu po mieszkaniu czy miganie się od odrabiania pracy domowej⁷⁶.

Wszyscy bohaterowie brytyjskiej Nowej Fali tułali się po mieście bez jasnego celu i przyczyny. Colin z *Samotności długodystansowca* jak Antoine włóczył się po ulicach, wyjeżdżał za miasto, snuł się po mieszkaniu, kradł i trafiał do poprawczaka. Dzięki konstrukcji retrospektywnej postępowanie Colina z *Samotności...* było zdecydowanie bardziej umotywowane i racjonalne. Podczas gdy u Truffauta losem bohatera rządził przypadek, u Richardsona przemyślana konstrukcja retrospektywna – mimo wybiórczej pamięci Colina – układała ją w czytelną dla widza całość⁷⁷. Takie zabiegi intrygowały wszystkich nowofalowców, o czym pisze Millar:

W filmach Nowej Fali musimy spodziewać się, że logika miejsca i czasu zostanie zastąpiona logiką procesu myślowego, która jest wybiórcza, ulotna, fragmentaryczna, nieciągła, tworząca nietypowe asocjacje trudne do wyrażenia słowami. Kiedy to zrozumiemy, będziemy bliżej pojęcia braku logiki, która często jest pierwszym wrażeniem, jakie odbieramy, oglądając filmy Nowej Fali⁷⁸.

R. Barton Palmer w *400 batach* widział też podobieństwo do *Smaku miodu*, pisząc, że Richardson przejął od Truffauta chęć uchwycenia rzeczywistości po to, by uautentycznić narrację⁷⁹. Zdaniem badacza, obie z omawianych historii dotyczyły okresu dojrzewania. Na fabularne podobieństwa składały się lekcja w szkole (*notabene* scena obecna też w *Sposobie na kobiety*), która w jednym i drugim przypadku kończyła się ukaraniem niesfornych wychowanków, oraz finałowe ujęcie „zamrożonych” w stop-klatce Jo i Antoine’a⁸⁰.

⁷⁶ Karel Reisz, Gavin Millar, op. cit., s. 338.

⁷⁷ Absurdalne wydają się słowa Zygmunta Kałużyńskiego, który nazywa zabiegi retrospekcji w tym filmie monotonnymi. Zygmunt Kałużyński, *Rachunek sumienia biegacza*, „Film” 1964, nr 17, s. 5.

⁷⁸ Karel Reisz, Gavin Millar, op. cit., s. 334.

⁷⁹ R. Barton Palmer, *The British New Wave*, op. cit., s. 61.

⁸⁰ Na to ostatnie zwraca uwagę R. Barton Palmer. Ibidem, s. 62. W moim przekonaniu w finale *Smaku miodu* nie ma stop-klatki, a jedynie statyczne ujęcie.

Powołując się na poglądy Marcela Martina, Bordwell mówi o pozorach wiarygodności, które pojawiły się w projektach filmowych podążających ścieżkami neorealizmu. Aby pokazać dziwactwa prawdziwego życia, stosuje się „dedramatyzację” narracji – za pomocą jednoczesnego pokazywania punktów kulminacyjnych oraz momentów trywialnych, nieistotnych dla fabuły, a także dzięki użyciu technik (np. ciętego, szybkiego montażu, długich ujęć) nie w formie konwencji, a jako rodzaj ekspresji. Dodatkowo Martin wspomina też, że kino artystyczne nie postrzega imaginacji w kategoriach wyobrażenia, lecz raczej jako realny element świata przedstawionego⁸¹. Poglądy badacza idealnie ilustruje konstrukcja postaci żyjących w świecie wyobraźni, jak Morgan czy Billy Klamca.

Art cinema usuwa lub rozmywa konkretne informacje albo hipotezy, które mogą pojawić się w rozwoju akcji. Otwiera też fabułę⁸², co w przypadku kina brytyjskiej Nowej Fali skutkuje konsternacją widza, niepewnego dalszych losów bohaterów. Może też dotyczyć zabiegów „zawieszania” fabuły albo świadomego wprowadzania widza w błąd. Idealnym przykładem jest splot wątków w *Czwartej nad ranem*. Film przywołuje dwie równoległe, niepowiązane historie kobiet. Pierwsza, zrealizowana w duchu realizmu społecznego, opowiada o trudnym macierzyństwie, druga mówi o kobiecie uwikłanej w nieoczywisty romans. Simmons rozpoczyna film ujęciami dryfującego po Tamizie ciała młodej kobiety, ale do końca filmu widz nie zobaczy jej twarzy. Za to reżyser wielokrotnie będzie sugerował, że być może jest to jedna z dwóch bohaterek opowieści (kobiety pojawiają się przy rzece, obie też – jak ofiara – noszą prochowiec). W finale filmu okazuje się, że nie była to żadna z nich, ale – jak zdaje się sugerować reżyser – mogła być każda. Obie są przecież nieszczęśliwe – zarówno ta, która żyje życiem kobiety uwięzionej w domu (jak większość bohaterek Nowej Fali), jak i ta wyglądająca jak efemeryczne bohaterki Alaina Resnais czy wczesnych filmów Antonioniego.

Celem *art cinema* jest pokazanie charakteru postaci. Zarówno kino klasyczne, jak i artystyczne bazuje na motywacjach psychologicznych postaci, ale to drugie rezygnuje z jasnych, klarownych przesłanek co do pobudek działań bohaterów. Właśnie „przedstawienie charakteru” (*exhibit character*) – zdaniem Bordwella – jest jedną z najważniejszych cech kina artystycznego⁸³. Przy okazji brytyjskiej Nowej Fali bez wahania można stwierdzić, że wszystkie z omawianych filmów bazują na wyrazistym portrecie bohatera, a wokół jego cech, wyborów, relacji zbudowana jest cała narracja. Nie oznacza to wcale, że wszelkie zachowania protagonistów tego kina są jednoznacznie i wyczerpująco wyjaśniane. Kino artystyczne, wiernie oddające realia życia, zostawia dużą przestrzeń niedopowiedzeń i luk, których nie chce tłumaczyć, a jego bohater wygląda często na takiego, który pasywnie

⁸¹ Poglądy Marcela Martina podają za: David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, op. cit., s. 206.

⁸² Ibidem, s. 207.

⁸³ Ibidem, s. 206–207.

„prześlizguje się” z jednej sytuacji w drugą (Arthur z filmu *Z soboty na niedzielę*, Colin z *Samotności długodystansowca*). *Art cinema* – jak pisze Bordwell – świadomie milczy na temat motywów i wyborów postaci⁸⁴. W imię tej zasady widz nie wie o powodach buntu Jimmy’ego z *Miłości i gniewu*, nie rozumie, dlaczego Colin zrezygnował z wygranej w finale *Samotności...*, może się tylko domyślać, co kierowało Arthurem w zakończeniu *Z soboty na niedzielę*.

5. Zabawy czasem i przestrzenią

Brytyjska i francuska Nowa Fala w repertuarze wykorzystywanych chwytów technicznych chętnie umieszczała metody wypracowane przez awangardy filmowe. *Nouvelle vague* przez twórców awangardowych często była traktowana z dużą dozą nieufności⁸⁵, mimo to chętnie używała trików kina eksperymentalnego. Również w brytyjskiej Nowej Fali łatwo można odnaleźć „zabawy kinem” inspirowane awangardą, wśród których najczęstsze dotyczą zdjęć, ruchu kamery i montażu.

Kino artystyczne chętnie stawia na subiektywizację opowieści. Najprościej osiąga się ją za pomocą ujęć z punktu widzenia (*point-of-view*, POV). John Hill pisze (powołując się na Stephena Heatha), że w konwencjonalnym kinie *point-of-view* – mimo że posługuje się punktem widzenia bohatera – jest „obiektywne”. Subiektywne staje się dopiero jego położenie, miejsce w przestrzeni, a nie sam obraz. Jednak w kinie Nowej Fali także obraz okazuje się „subiektywny”. Z jednej strony, filmy Nowej Fali często konwencjonalnie używają POV – stosując w miarę „obiektywne” ujęcia z perspektywy bohatera (np. Arthur przyglądający się kolegom w pierwszych ujęciach *Z soboty na niedzielę*). Z drugiej strony, brytyjska Nowa Fala stosuje też ujęcia, które można by nazwać „subiektywnymi” POV-ami. Hill wybiera za przykład scenę z *Samotności długodystansowca*, w której Colin oglądał z kolegą telewizję. Widz nie tylko patrzy z perspektywy bohaterów (chłopcy ściszą dźwięk, żeby nie słuchać banałów), ale też czuje ich niechęć do ilości wypowiedzianych słów (obraz nagle przyspieszał)⁸⁶.

Subiektywizację opowieści w kinie artystycznym można osiągnąć także „rozprężając” czas ekranowy (*slow motion*, stop-klatka) oraz manipulując częstotliwością, np. przez powtarzalność ujęć⁸⁷. Najwięcej trików montażowych w kinie brytyjskiej Nowej Fali dotyczy filmów Richarda Lestera, a *Sposób na kobietę* jest

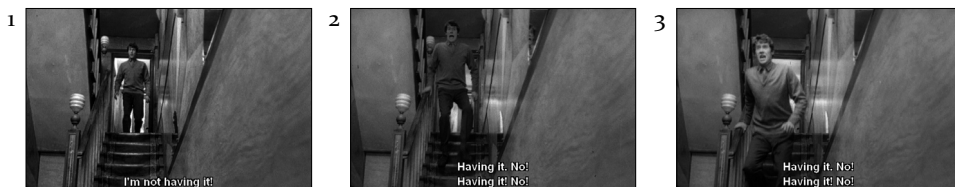
⁸⁴ Ibidem, s. 207.

⁸⁵ „Jak na «tradycyjną» awangardę, Nowa Fala uczyniła zbyt wiele ukłonów w kierunku kina głównego nurtu, między innymi dzięki sposobowi narracji, formalnemu konserwatyzmowi, relatywnie dużym budżetom, zatrudnianiu profesjonalnych aktorów i gwiazd, a także przez swoje miejsce w kinie artystycznym”. Michael O’Pray, *Avant-Garde Film: Forms, Themes and Passions*, Wallflower, London 2003, s. 69.

⁸⁶ John Hill, op. cit., s. 133.

⁸⁷ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, op. cit., s. 209.

idealnym przykładem zabaw z materią ekranową⁸⁸. Pierwszy typ analizowanych ujęć pokazuje powtarzalność czynności, dzięki której nie tylko eksperymentuje się z czasem, ale także podkreśla bunt bohatera przeciw miłosnym podbojom współlokatora. Ujęcia (od 1 do 3) są sfilmowane z tego samego ustawienia kamery i pokazują czynność seryjną. Dynamizm podkreśla powtarzany dialog oraz coraz szybszy ruch postaci w kadrze:



W omawianych ujęciach widoczny jest także efekt – tak lubianego przez Godarda – przeskoiku montażowego⁸⁹:

Do lat 60. w filmach hollywoodzkich nie do pomyślenia były na przykład przeskoiki montażowe, w których pomija się jakiś czas, bez zmiany pozycji kamery [...]. Zwyczajnie uznawane to było za błąd. Godard w *Do utraty tchu* stosuje natomiast takie przeskoiki z premedytacją, wielokrotnie i na przestrzeni całego filmu⁹⁰.

U Godarda metodę tę widać w scenach, w których dwa ujęcia są sfilmowane z niemal identycznego ustawienia kamery, a zmienia się np. położenie postaci. Warto zaznaczyć, że Godard stosował tę technikę nagminnie⁹¹, u brytyjskich nowofalowców była ona raczej sporadycznym zabiegiem i atrakcją.

Zabawę z ekranowym czasem po raz kolejny podejmował Lester w scenie zamykania drzwi w *Sposobie na kobiety*. W realnym życiu taka czynność trwa kilka sekund, dzięki filmowemu dynamizmowi, nagromadzeniu wielu ujęć z różnych kątów ustawienia kamery oraz za sprawą powtarzalności reżyser rozciągał ją w czasie (podobnie do słynnej sceny schodów odeskich z *Pancernika Potiomkina*). W *Sposobie na kobiety* ujęcia zamykania drzwi podkreślały determinację bohatera, który nie chciał wpuścić do mieszkania współlokatora z jego kochankami.

⁸⁸ Trzeba dodać, że Neil Sinyard uważa, iż porównywanie filmów Lestera do kina *nouvelle vague* jest nonsensem. Stwierdza, że francuska Nowa Fala wpłynęła na kino Lestera w takim samym stopniu jak np. *Służący* Loseya czy *Wstręt* Polańskiego. W moim przekonaniu wymienione przez badacza konteksty uzupełniają się, a nie wykluczają. Neil Sinyard, *The Films of Richard Lester*, op. cit., s. 20.

⁸⁹ „Termin ten, często stosowany nader swobodnie i nieściśle, w pierwotnym znaczeniu odsyła do sytuacji, gdy dwa zmontowane ujęcia przedstawiają to samo, ale nie są wystarczająco różne pod względem kąta i odległości kamery, co wywołuje na ekranie zauważalny przeskok”. David Bordwell, Kristin Thompson, op. cit., s. 288.

⁹⁰ Ibidem, s. 466.

⁹¹ Przy okazji pracy nad *Do utraty tchu* przeskoiki montażowe oraz łamanie zasady ujęcie/prze-ciwujęcie wynikały z konieczności skrótów w materiale filmowym. Szybko jednak zaczęto traktować je jako wyznaczniki stylu Godarda. Por. Tadeusz Lubelski, op. cit., s. 134.



Zamykanie drzwi w *Sposobie na kobiety*

Rozciągnięcie czasu towarzyszyło także filmom *nouvelle vague*, o czym piszą Bordwell i Thompson:

Mimo że całkowita ciągłość i elipsy czasowe są najbardziej popularnymi metodami przedstawiania trwania na ekranie, ekspansja czasu – rozciągnięcie chwili, sprawienie, że czas ekranowy jest dłuższy niż czas historii – pozostaje jedną z możliwych opcji. François Truffaut wykorzystywał takie ekspansje czasowe w filmie *Jules i Jim* dla podkreślenia punktów zwrotnych opowiadania (np. wtedy, gdy bohaterka Catherine podnosi welon albo jak skacze z mostu)⁹².

⁹² David Bordwell, Kristin Thompson, op. cit., s. 289.

Ruch odwrotny – tak bardzo bawiący twórców awangardowych (np. „sklejający się” posąg w *Październiku*) – chętnie wykorzystywali także nowofalowcy. Zdaniem Jerzego Płażewskiego, efekt przełamania teatralności w *Sposobie na kobiety* osiągnięto głównie dzięki „narwanemu”, młodzieńczemu aktorstwu oraz zabiegom czysto filmowym – jak odwrotny ruch taśmy, dzięki któremu bohater, wpadając do Tamizy, odbijał się od niej i wracał na prowizoryczną tratwę, oraz w ujęciu rozbitego jajka, które „wracało” do skorupki⁹³.



Ruch odwrotny w *Sposobie na kobiety*

Cały *Morgan...* Karela Reisha został skonstruowany jako suma skojarzeń, wizji i halucynacji bohatera. Na poziomie formalnym stanowił przykład doprowadzenia do granic technik, którymi posługiwali się nowofalowcy – zarówno brytyjscy, jak i francuscy. Colin Gardner pisał:

[...] w tym przypadku styl montażu oraz przyspieszone tempo jak z Benny’ego Hilla służy dwóm zbieżnym, a jednak przeciwnym sobie celom. Przede wszystkim pomaga Reiszowi stworzyć subiektywny korelat dla coraz głębszego popadania przez Morgana w schizofrenię (jego dosłowne stawianie się gorylem) i tym samym wzmacnia oczywistą sympatię Mercera dla jego bohatera, który nieudolnie próbuje trzymać swoją społeczność w ryzach. Po drugie, poszarpany montaż zastosowano jako obiektywny korelatyw, pozwalający widzowi na zdystansowanie się do solipsyzmu Morgana i krytykę jego zapalczywości, która jest nieudana i politycznie jałowa⁹⁴.

Początek filmu pokazywał Morgana obserwującego goryla w zoo. Kombinacja zdjęć „aktywnego” goryla i „zamrożonego” w stop-klatce Morgana ironicznie komentowała życie bohatera. Metafora zwierząt była charakterystyczna dla całego filmu i powtarzała się w nim wielokrotnie na zasadzie paralel – Morgan w swojej wyobraźni zestawiał ujęcia robotników na rusztowaniach z obrazami małp na drzewie, piękną dziewczynę – z puszącym się pawiem, znudzonego pracownika metra – z ziewającym hipopotamem, a akt miłosny – z radosnymi zalotami zwierząt sawanny. W *Morganie...* można odnaleźć prostą, ale intrygującą w czasach awangardy radzieckiej, metodę montażu budowanego na zasadzie skojarzeń. Doskonale znany efekt Kuleszowa, rozwinięty intelektualnie przez Eisensteina,

⁹³ Jerzy Płażewski, „*The Knack*”, „Film” 1965, nr 29–30, s. 3.

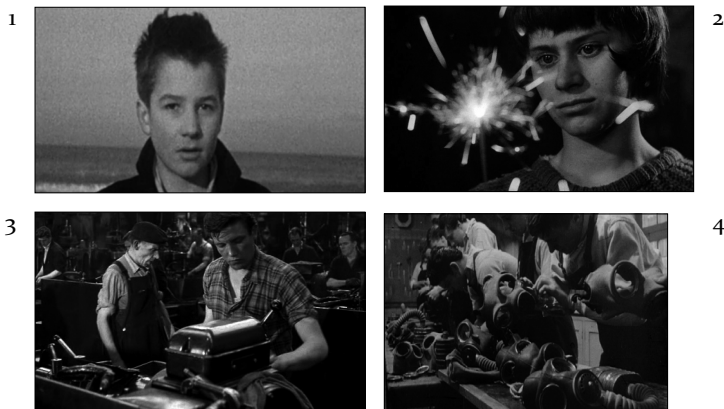
⁹⁴ Colin Gardner, op. cit., s. 150–151.

pozwalal na zestawianie dwóch obrazów, z których powstało nowe znaczenie. Pamiętne ujęcia z *Października* (wizerunek dygnitarza łączony z puszącym się elektrycznym pawiem) u Reisza⁹⁵ były transponowane w obrazy aktu miłosnego zderzanego z życiem sawanny. Morgan wierzył, że życie w świecie przyrody było bardziej szczere i bliższe jego sercu. Adam Garbicz pisał o związku bohatera z żoną: „im dalej od norm i wzorów narzuconych przez ogół – tym bliżej są sobie”⁹⁶.

Filmowym chwytem pozwalającym na zabawy czasem ekranowym była też stop-klatka – zdaniem Bordwella – jedna z figur niejednoznaczności, niezdecydowania narracyjnego. „Zamyślony”, „zatrzymany” kadr nie daje prostej odpowiedzi, a pozostaje raczej pokorny wobec życia, które jest bardziej skomplikowane niż struktury filmu⁹⁷. Bordwell i Thompson piszą o *400 batrach*:

W ostatnim ujęciu *400 batów* widzimy Antoine’a nad brzegiem morza, jednak w miarę gdy bohater porusza się naprzód, Truffaut robi najazd na jego postać i zatrzymuje ujęcie w stop-klatce, sprawiając, że pozostajemy z pytaniem, gdzie Antoine teraz pójdzie i co zrobi⁹⁸.

Finalny kadr *400 batów* (kadr 1), przedstawiający twarz Antoine’a, przypomina tajemniczą minę Jo (kadr 2) zamkniętą w statycznym ujęciu w zakończeniu *Smaku miodu*. Z kolei fabryczny początek *Z soboty na niedzielę* (kadr 3) został jakby „zamrożony” w stop-klatce kończącej *Samotność długodystansowca* (kadr 4). W *Darling* twarz bohaterki dwukrotnie zatrzymano w kadrze (podobnie jak Catherine w *Jules i Jim*) – pierwszy z nich pokazywał małą Dianę, drugi – dorosłą, załamana kobietę, która zorientowała się, jak pozorny jest jej związek z Milesem.



Stop-klatki (1 – *400 batów*, 4 – *Samotność długodystansowca*), statyczne ujęcia (2 – *Smak miodu*, 3 – *Z soboty na niedzielę*)

⁹⁵ Reisza w swojej książce o technikach montażu poświęca sporo uwagi Eisensteinowi. Karel Reisza, Gavin Millar, op. cit., s. 21–31.

⁹⁶ Adam Garbicz, *Małpowanie marksizmu*, „Kino” 1994, nr 10, s. 34–35.

⁹⁷ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, op. cit., s. 209–210.

⁹⁸ David Bordwell, Kristin Thompson, op. cit., s. 547.

W wielu filmach nowofalowych za pomocą rozwiązań technicznych próbowano przełamać klasyczny styl – przez nietypowe kąty ustawienia kamery (*Miłość i gniew*), położenie nacisku na montaż, uderzające ruchy kamery (szybkie jazdy kamery w ujęciach bijatyki w stołówce z *Samotności długodystansowca*), nierealistyczne zmiany w oświetleniu albo dekoracji (*Smak miodu*), intrygujące wykorzystanie ścieżki dźwiękowej (niepokojące dźwięki ilustrujące sceny z boiska rugby w *Sportowym życiu*). Zdaniem Bordwella, w kinie artystycznym każdy z tych chwytów może być traktowany jako narracyjny komentarz⁹⁹. Jeśli widz ma pewność, że użyta technika nie zależy od punktu widzenia bohatera, może tłumaczyć ją jako świadomy zabieg narracyjny. Przy tym dziwne „artystyczne” ujęcia i kąty ustawienia kamery stają się dowodem „samoświadomej” narracji¹⁰⁰ – jak diagonalne kadry w *Miłości i gniewie*, „gwiazdki” ilustrujące zakupy w *Samotności...*, ustawienia kamery z wysokiego kąta czy odbicia w wodzie (obecne m.in. w *Miejsu na górze*, *Smaku miodu*, *Samotności długodystansowca* czy *Sposobie na kobiety*).

Techniki kina artystycznego zachwycają oryginalnością i umiejętnościami twórców, ale podkreślają też obecność warsztatu oraz „samoświadomość” twórczonego dzieła. Dzięki umieszczeniu kamery w rogu sufitu (z wysokiego kąta) pokazuje się maksymalnie dużą przestrzeń za pomocą (w miarę) obiektywnego ujęcia, ale nadal takiego, które intryguje niecodzienną perspektywą. W *Samotności...* kręcona szwenkiem scena bijatyki w stołówce została zestawiona ze statycznym ujęciem z rogu sufitu, które prezentowało nauczycieli naradzających się, co zrobić z wybrykiem uczniów.

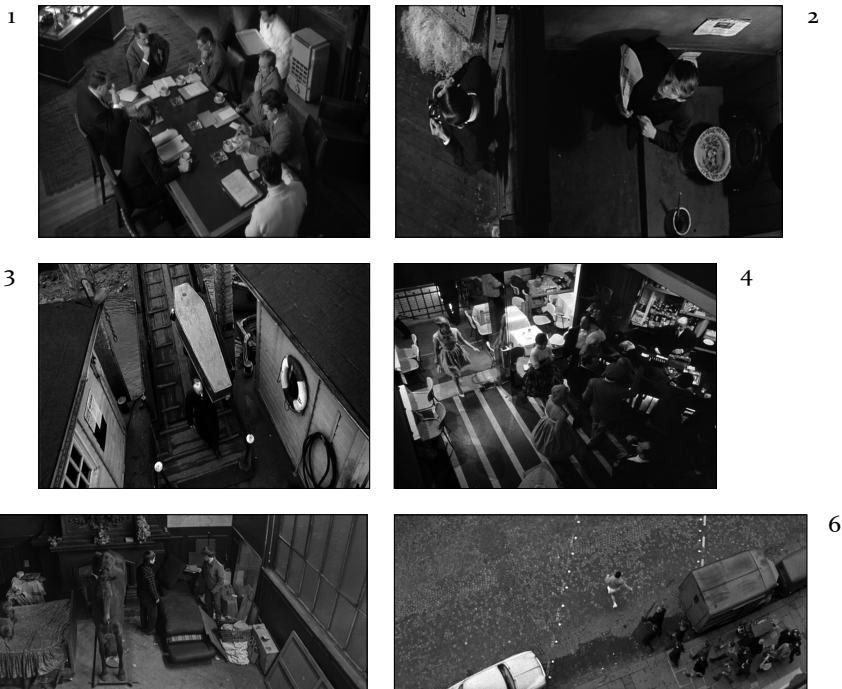
Ujęcia z wysokiego kąta (perspektywa ptasia) dają efekt „uartystycznienia”, odrealnienia i zdystansowania, wywołując u widza uczucie niepewności i zagubienia. Pisz o tym Bordwell, powołując się na Arnheima:

Nasz wzrok z przyjemnością daje się również porwać grom, które polegają na przedstawianiu znanych nam przedmiotów w niezwykle, zaskakujący sposób, z różnych kątów widzenia. [...] „Pokazując przedmiot w nietypowy i zaskakujący sposób – czytamy u Rudofa Arnheima – artysta zmusza widza do głębszego zaangażowania, które jest czymś więcej niż zwykłe dostrzeganie czy akceptacja. Pokazany w ten sposób przedmiot często nabiera większej realności i wywiera żywsze, mocniejsze wrażenie”¹⁰¹.

⁹⁹ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, op. cit., s. 209.

¹⁰⁰ Ibidem, s. 210.

¹⁰¹ David Bordwell, Kristin Thompson, op. cit., s. 220.



Ujęcia z wysokiego kąta w filmach nowofalowych: 1 – *Samotność długodystansowca*, 2 – *Billy kłamca*, 3 – *Czwarta nad ranem*, 4 – *Do utraty tchu*, 5, 6 – *400 batów*

6. W poszukiwaniu straconego czasu

6.1. *Samotność długodystansowca*

Kino artystyczne przejmując tradycyjne schematy, ale po to, by np. klasyczną linię akcji zastąpić nową wersją zdarzeń – przez co kanoniczna forma kina hollywoodzkiego może zostać zmieniona w nieład. Ekspozycja danego zdarzenia nie pojawia się wcale albo jest na tyle nikła, że umyka uwadze widza. Retrospekcje służą stopniowemu ujawnianiu wcześniejszych zdarzeń albo mają widza, przypominając mu o jego ograniczonej wiedzy¹⁰². *Samotność długodystansowca* oraz *Sportowe życie* pokazują, jak oryginalnie i świeżo twórcy brytyjskiej Nowej Fali łączyli to, co klasyczne, z tym, co niekonwencjonalne i artystyczne.

Najbardziej wartościową i oryginalną egzemplifikacją zastosowania rozwiązań technicznych w kinie brytyjskiej Nowej Fali jest konstrukcja *Samotności długodystansowca*. Film Richardsona nie był tylko wyglupem i popisem blagierstwa (jak *Sposób na kobiety* czy *Noc po ciężkim dniu*), stanowił raczej świetny przykład

¹⁰² David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, op. cit., s. 210.

dynamicznego, eksperymentalnego wykorzystania sztuki filmowej, która do dziś wydaje się frapująca. Tym bardziej dziwią dwie sprawy. Po pierwsze, wielu badaczy zwraca uwagę na powiązania tego filmu z *nouvelle vague*, ale niewielu podaje w tej dyskusji konkretne argumenty¹⁰³. Po drugie, większość znawców bezwzględnie krytykuje film Richardsona, widząc w nim głównie nieudany eksperyment, lub – jak pisze B.F. Taylor – zbytnią samoświadomość i nadmierne ambicje reżysera¹⁰⁴. Robert Murphy uważa ten film za oryginalne dzieło, ale rozumie też stanowisko niektórych krytyków:

Zdecydowanie nie jest to arcydzieło bez skazy i można zrozumieć stanowisko krytyków zirytowanych wirującymi czubkami drzew, ciężkim montażem i natrętną muzyką¹⁰⁵.

Zdaniem Penelope Houston, *Samotność długodystansowca* może być porównywana z *nouvelle vague* tylko w kwestii „przyspieszonych” ujęć, finałowej stop-klatki oraz „świadomości kinematyczności” obrazu filmowego. Ale – jak twierdzi badaczka – w *400 batach* styl wyrastał ponad podjęty temat, natomiast u Richardsona wyglądał jak rezultat próby zrobienia czegoś „na siłę”¹⁰⁶. Victor F. Perkins dodaje jeszcze brak integracji materiału filmowego oraz nikły związek między stylem opowieści a głównym bohaterem. Jedyną wartością filmu – według niego – była wizualna malowniczość, ale również ona przypominała tylko landszafty, dające efekt *purple passages*, czyli starań o coś wyjątkowego w sąsiedztwie czegoś, co jest głupie i płytkie¹⁰⁷. Peter Harcourt krytykuje cały film – twierdzi, że wszystkie najlepsze elementy utworu Alana Sillitoe zostały zniszczone z premedytacją i w imię złośliwości:

Film jest w rzeczywistości serią klisz [...]. Brak tu świeżych obserwacji na temat brytyjskiego społeczeństwa czy też indywidualnej artystycznej ekspresji. Cała koncepcja tego filmu to rzecz powierzchowna, więc w przeciwieństwie do opowiadania, nie ma ona stylu ani własnego pulsu¹⁰⁸.

Wtórzy mu John Coleman, zwracając uwagę na sztuczne odwzorowywanie schematów kina *nouvelle vague*:

¹⁰³ Anthony Aldgate, Jeffrey Richards, *Best of British. Cinema and Society From 1930 to the Present*, I.B. Tauris Publishers, London, New York 2002, s. 190–191. Szerzej o dyskusji wokół nowofalowych rozwiązań (także w *Samotności długodystansowca*) można przeczytać w rozdziale *Nouvelle vague or Déjà vu?* w książce George’a Perry’ego *The Great British Picture Show* (Pavilion Books, London 1985).

¹⁰⁴ B.F. Taylor, *The British New Wave. A certain tendency?*, Manchester University Press, Manchester, New York 2006, s. 65.

¹⁰⁵ Robert Murphy, *Sixties British Cinema*, BFI Publishing, London 1992, s. 23.

¹⁰⁶ Penelope Houston, *The Contemporary Cinema, 1945–63*, Penguin Books, Harmondsworth 1963, s. 121.

¹⁰⁷ Victor F. Perkins, *The British Cinema*, „Movie” 1962, nr 1, s. 5.

¹⁰⁸ Peter Harcourt, *I’d Rather Be Like I Am*, „Sight and Sound” 1962/63, vol. 32, nr 1, s. 17–18.

Rzeczywiście, kamera jest tak samo natrętnym komentatorem jak czas przeszły stosowany przez Flauberta. Daje takie samo wrażenie sztuczności tam, gdzie powinno się czuć moc sztuki, na przykład sztuczki z „pływaniem” drzew, gdy biegacz z trudem posuwa się do przodu, czy stawianie na efektywność, gdy wystarczyłoby coś innego. Dodatkowo znalazły się tam nieprzystrojone „francuskie” dowcipy [...]. Gdy Colin i jego kumpel z piekarni uciekają w przyspieszonym tempie jak z filmów z Chaplinem, obaj są w tym rozbijający. Ich wesołość, gdy kradną samochód, a Colin zakłada kapelusz w stylu Belmondo, pokazana jest przez montaż skokowy, co mogłoby być parodią filmów kręconych przez Godarda i spółkę¹⁰⁹.

Zdarzały się nieliczne pozytywne recenzje filmu (np. autorstwa Petera Bakera zamieszczona w „Films and Filming”¹¹⁰), ale bazowały one raczej na mało precyzyjnych pochwałach. Miażdżąca większość negatywnych opinii odnosiła się do konkretnych rozwiązań formalnych, dlatego można podjąć z nimi dyskusję po wcześniejszym dokładnym przeanalizowaniu filmu Richardsona. Łatwo będzie wtedy zrozumieć zachwyt Krzysztofa Lipki:

Nie umiem odpowiedzieć na pytanie, dlaczego tak brzydki, nijaki, szary świat, pełen tak prostych, codziennych, zwyczajnych problemów, świat taki „żaden”, pozbawiony piękna, ale i ohydy, przepełniony drobnymi objawami zła i gdzieś tam muśnięty odrobiną dobra, jest tak pełen poezji, że nie można go nie pokochać. Oczywiście, jak w każdej miłości, musi trafić swój na swego; wrażliwość filmu musi spotkać się z wrażliwością widza. Kto jednak ten film pokocha, będzie mógł się poszczycić gustem na miarę Richardsona, a to chyba niemało¹¹¹.

Niewątpliwie największymi zaletami *Samotności...* są montaż i zdjęcia – może nieco „laboratoryjne”, ale wartościowe, czytelne i bardzo wyraziste. Richardson wielokrotnie wykorzystywał rozwiązania techniczne, które wykazywały inspirację francuską Nową Falą, ale trudno zgodzić się z cytowanymi badaczami twierdzącymi, że pełniły one tylko i wyłącznie funkcję ozdobnika. Od pierwszych ujęć filmu dominowało wykorzystanie kamery z ręki. Jej funkcja była stuprocentowo uzasadniona w scenach biegu (na początku filmu, w czasie pobytu w poprawczaku oraz w finale), w trakcie meczu piłki nożnej oraz w chaotycznych ujęciach w stołówce, w której doszło do buntu podopiecznych. Poza oczywistym nawiązaniem

¹⁰⁹ Cyt. za: Anthony Aldgate, Jeffrey Richards, *Best of British...*, op. cit., s. 191–192.

¹¹⁰ „W filmie jest wiele rzeczy naprawdę znakomitych, Richardson jest tu reżyserem bardziej pewnym siebie niż w poprzednich filmach, dzięki czemu osiąga własny styl. Romantyzm samotnego biegu skontrastowany z brutalnym realizmem życia w mieście to bardzo dobry efekt. Tom Courtenay jako Smith gra bez maniery i wykalkulowanych chwytów: niezwykle debiut ekranowy – chwilami nawet lepszy niż debiut Finneya (*Z soboty na niedzielę*). A Michael Redgrave nigdy nie pozwala swemu dyrektorowi przechylić się w stronę głupoty czy brutalności, co byłoby tylko łatwiną: wydobywa przede wszystkim jego ludzką godność i własne rozróżnienie dobra i zła [...]. Nie widziałem lepszego filmu brytyjskiego niż ten ostatni film Richardsona”. Cyt. za: „Filmowy Serwis Prasowy” 1964, nr 2, s. 20.

¹¹¹ Krzysztof Lipka, op. cit., s. 13.

do *nouvelle vague* w wybranej technice widać też niezwykłą umiejętność Waltera Lassally'ego, który w odpowiednim momencie opowieści potrafił zrezygnować z tradycyjnego prowadzenia kamery, by dodać scenie dynamizmu (przykład: bójka między Colinem i Staceyem). Nawet współczesnego widza może zachwycić sposób prowadzenia kamery, który z tradycyjnych panoram w jednej chwili przechodził na tryb przyspieszony, a w końcu za pomocą szwenku pokazywał, trudny do ogarnięcia, chaos sytuacji. W latach 60. zapanowała moda na szybkie ruchy kamery, prowadzenie jej z ręki, błyskawiczne zoomy (w *Samotności...* scena z użyciem lornetki)¹¹².

Wielokrotnie widać, jak Lassally wybiera ciekawe kąty ustawienia kamery albo jazdy zza głów bohaterów, by dodać całej opowieści dynamizmu. Oczywiście – ale bardzo udanym – zabiegiem jest też często wykorzystywana w filmie kombinacja ujęć lekko z dołu (by nauczyciele wydawali się więksi i bardziej majestatyczni) oraz lekko z góry (aby uczniowie pozostawali w pozycji poddaństwa).

Film rozpoczął piękny kadr pokazujący bohatera biegnącego w nieznaną. Widz obserwował go zza pleców i podążał za nim, a w tle słyszał z offu głos Colina mówiącego, że meta nie kończy biegu, a długodystansowiec biegnie dalej sam.



1, 2 – Początek *Samotności długodystansowca*, 3 – finał *Do utraty tchu*

¹¹² O których w odniesieniu do filmów Lestera piszą Bordwell i Thompson: „Ważna jest również prędkość ruchu kamery. Zarówno zoom, jak i ruchy kamery mogą być relatywnie szybkie albo wolne. Filmy *Noc po ciężkim dniu* (*A Hard Day's Night*) i *Help!* Richarda Lestera rozpoczęły w latach 60. modę na bardzo szybkie najazdy i odjazdy zoomem”. David Bordwell, Kristin Thompson, op. cit., s. 229.

Początek filmu Richardsona był ważny z kilku powodów. Po pierwsze, stanowił pewnego rodzaju klamrę, do której wrócił reżyser pod koniec filmu, pokazując, jak bohater ostentacyjnie rezygnował z wyścigu, nie dbając o wygraną. Po drugie, słowa Colina były zapowiedzią jego outsiderskiej i prawdziwie zbuntowanej postawy. Po trzecie, w kinie artystycznym często widzi się bohatera zza pleców (przykładem są powyższe kadry 1, 2, 3), dzięki czemu twórcy osnuwają opowieść tajemnicą, sugerując, że nie można w pełni wejść do świata protagonisty, tak jak nie sposób dociec motywów działania bohatera *Samotności*...

Po napisach początkowych pojawiała się ujęcie twarzy bohatera oraz jego rąk zakutych w kajdanki. Oto przykład montażowej dezorientacji widza. Trzy początkowe kadry (1a, 1b, 1c) składały się na jazdę kamery, czwarty – filmowany z innego ustawienia – sprawiał wrażenie, jakby bohater był w innym miejscu (2). Kolejne ujęcia (3), z perspektywy Colina, obejmowały widok zza okna samochodu.



Samotność długodystansowca

Zastosowany montaż przypominał sceny z filmów Godarda, w których z kilku ujęć trzeba było wywnioskować całość zdarzenia. W *Samotności...* dalsza część opowiadania wyjaśniała, że chłopcy byli wiezieni do placówki poprawczej. Dopiero dużo później widz dowiadywał się, za co Colin trafił do ośrodka. Równie zdawkowe były informacje podane w scenie koncertu, w trakcie którego wychowankowie śpiewali hymn *Jeruzalem*. W kilku przebitkach odbiorca zauważał: dwie osoby rozmawiające przez telefon (2–3b), rękę w kajdankach (4), zamykanie kogoś w celi (11–14). Z kilku przebitków należy wywnioskować, że zbiegły z ośrodka Stacey został pojmany i poddany karze.

1



2



3a



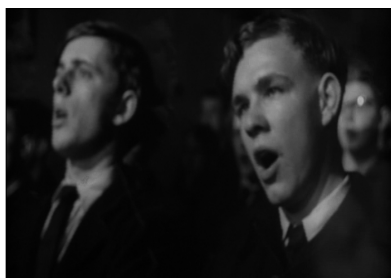
3b



4



5



6



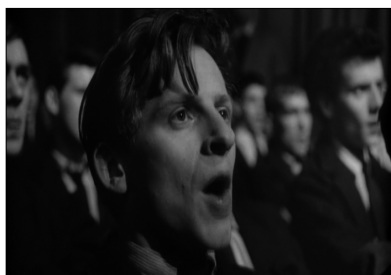
7



8



9



10



11



12



13



14



15



Dezorientacja widza w *Samotności długodystansowca*
 3a–3b – ruch kamery do góry, 5–6 – przenikanie, 9–10 – przenikanie,
 13 – trudno ocenić, czy w tym miejscu jest cięcie montażowe

W *Samotności...* cała historia była opowiadana w dwóch planach czasowych. Montaż nie był przypadkowy, dlatego momenty szczególnego napięcia emocjonalnego bezlitośnie przerywano cięciem, przenoszącym widza do teraźniejszości i każącym czekać na dalszy rozwój zdarzeń. Dzięki temu historia była nie tylko dynamiczna, ale także pozostawiała odbiorcę w niepewności co do losów bohatera („Flashbacki nie są oznaczone żadną kinową konwencją, np. powolnym przenikaniem obrazu, po prostu przerywają narrację jak jakieś przypadkowe myśli”¹¹³).

Opowieść rozpoczynał bieg Colina oraz przybycie do poprawczaka, zamykało – ujęcie w warsztacie. Realia życia w zakładzie poprawczym stanowiły czas teraźniejszy opowieści, z perspektywy którego bohater cofał się w przeszłość w pięciu kolejnych retrospekcjach.

¹¹³ Robert Shail, *Tony Richardson*, op. cit., s. 36.

Retrospekcja obejmowała:	Początek flashbacku	Koniec flashbacku	Czas trwania retrospekcji
I. Choroba ojca; kradzież auta; spotkanie dziewczyn	 	 	10:10 min.
II. Odebranie ubezpieczenia, konfrontacja z kochankiem matki	 	 	3:40 min.
III. Zakupy po śmierci ojca; palenie funtów	 	 	3:53 min.
IV. Skegness; kradzież; śledztwo, złapanie Colina przez policję	 	 	26:30 min.

Według słów Lipki:

Ten układ retrospekcji odpowiada także pewnemu planowi formalnemu i energetycznemu: dynamiczne otwarcie – liryczne wyciszenie – uzyskanie dystansu – dramatyczna kulminacja – finalna przyspieszona „retrospekcja z retrospekcji”, gdzie wszystkie wątki się łączą. Z wypadkami przełomowymi dla fabuły zapoznajemy się zatem dopiero w czwartej retrospekcji, kiedy jesteśmy już zdomowieni w życiu, sytuacji i klimacie osobowości bohatera¹¹⁴.

I. W pierwszej retrospekcji utkwiony w jednym punkcie wzrok bohatera, biorącego prysznic, zostaje powielony w ujęciu matki, która rozpałała w kominku. B.F. Taylor zwracał uwagę na dwie sceny (z użyciem milczenia), charakteryzujące się brakiem integracji dramaturgicznej. Jedna z nich dotyczyła spoliczkowania Colina przez matkę (ostatni flashback) i zdaniem Taylora była w pełni uzasadniona. Druga, która następowała w opisywanym początku retrospekcji, według badacza, była sztuczna i nieprzekonująca¹¹⁵. Analizowana przez Taylora scena pod prysznicem (której towarzyszył z offu głos dyrektora mówiącego: „Nietrudno zgadnąć, w jakich warunkach dorastał”) wybrzmiewała ciszą i cięciem montażowym, które przenosiło Smitha w czasie i przestrzeni do rozpalanego przez matkę kominka. Wbrew opinii badacza, był to zabieg w pełni udany i idealnie wpisujący się w dramaturgię opowieści. Przejście montażowe (spod prysznica do salonu, któremu towarzyszyła wymowna cisza) było o tyle symptomatyczne, że powróciło dziesięć minut później, gdy bohater domyślał się (a wraz z nim widz), że jego ojciec zmarł. Ponownie pojawiało się cięcie montażowe (poprzedzone przejściem Colina od kominka do drzwi), które przenosiło młodego sportowca z powrotem do ośrodka wychowawczego, pozostawiając w sferze domysłów widza kwestię stanu zdrowia ojca. Kominek pojawił się także tuż po napadzie na piekarnię (ostatni flashback) – przy nim bohater (z przyjacielem) obmyślał plan dalszego działania. Łatwo uznać kominek za trafny punkt odniesienia dla całej opowieści, jeśli zwróci się uwagę na całkiem prawomocną metaforę tego elementu scenografii jako ogniska domowego (które w przypadku domu Colina może być traktowane tylko ironicznie). Retrospekcja – rozpoczynająca się i kończąca w salonie, przy kominku – szczerze opowiadała o rodzinie, w której zdecydowanie brakowało ciepła i czułości.

II. Drugą retrospekcję rozpoczynała scena produkcji masek przeciwgazowych. Przenosiła ona widza w czasie, pokazując nadjeżdżający samochód, który przewoził rodzinę Colina z pogrzebu ojca. Kolejne ujęcia tej retrospekcji obejmowały odebranie odszkodowania wypłaconego po śmierci ojca oraz konfrontację z nowym kochankiem matki. Początek retrospekcji ponownie wymuszał metaforyczne skojarzenia. Świat dorosłych widziany był przez Colina jako sztuczny, fałszywy, ukryty za

¹¹⁴ Krzysztof Lipka, op. cit., s. 17.

¹¹⁵ B.F. Taylor, op. cit., s. 62–64.

maskami. Matka chłopaka zaraz po śmierci męża związała się z kolejnym mężczyzną. Jednak jej zmartwiona mina i zgarbiona postawa, których obraz kończył tę retrospekcję, sugerowały, że cały ten świat cechowała fasadowość zachowań i hipokryzja.

III. Trzecia retrospekcja przenosiła bohatera trenującego w lesie do świata błyskotek i konsumpcji. Colin wspominał rodzinny szal zakupów, montażowo wprowadzanych i przerywanych kiczowatym zabiegiem „gwiazdki”. W finale tej retrospekcji zniesmaczony młody Smith palił pieniądze, które dostał od matki. Chłopak nie zgadzał się na świat, w którym przychylność czy sympatię można było kupić za pieniądze.

IV. Czwarta retrospekcja (przerywana dwiema krótkimi przebitkami biegu w lesie) dopowiadała wszystkie wprowadzone wcześniej wątki. Rozpoczynała się od wyprawy z dziewczętami do Skegness, ale obejmowała także kradzież w piekarni i śledztwo, którego skutkiem był pościg za Colinem, kończący tę retrospekcję.

V. Piąta retrospekcja, składająca się z szeregu krótkich, błyskawicznych flash-backów, zgodnie ze słowami Lipki:

[...] jest już tylko zamarkowana (formalnie zapowiada modną w późniejszych latach dekonstrukcję narracji w sztuce), przypomina najbardziej dotkliwe momenty i słowa po to, by utwierdzić Smitha w dawno już powziętej decyzji zemsty: zawalić celowo zawody pomiędzy wychowankami poprawczaka a chłopcami z prywatnej „normalnej” szkoły (u Sillitoe: *ogólnokrajowe zawody wychowanków domów poprawczych*) dla złośliwej, choć zasłużonej przez władze zakładu, własnej satysfakcji¹¹⁶.

W sekwencji finałowego biegu¹¹⁷ królowały napięcie i dynamizm. W pierwszej kolejności zwracała uwagę dominacja wielkich planów. Doszło do pogwałcenia jednej z podstawowych zasad montażu scen akcji, na które – zdaniem Reisha – składały się różne plany, podkreślające wrażenie prędkości¹¹⁸. Każdy z teoretyków czy praktyków kina przyzna, że scena akcji powinna zestawiać ze sobą kombinacje różnych planów (czego przykładem może być, analizowana przez Bordwella i Thompson, sekwencja z *Ptaków*¹¹⁹). Richardson stawiał jednak na zdecydowaną dominację zbliżeń, dzięki czemu głębiej wchodził w świat wspomnień bohatera. Jednocześnie pozwalał widzowi w większym skupieniu analizować migawki, które pojawiały się w głowie Colina. Umieszczenie w centrum kadru twarzy młodego sportowca oraz wszelkich wizerunków z jego wspomnień wzmacniało przekaz i kazało odbiorcy intensywnie koncentrować się na opowieści („Reżyser, montując ujęcia, zazwyczaj stara się utrzymać centrum zainteresowania w tym samym miejscu i zachować ten

¹¹⁶ Krzysztof Lipka, op. cit., s. 17.

¹¹⁷ Zdaniem Roberta Shaila, montaż tej sekwencji był inspirowany projektami radzieckiej awangardy. Robert Shail, *Tony Richardson*, op. cit., s. 38.

¹¹⁸ Karel Reisz, Gavin Millar, op. cit., s. 78.

¹¹⁹ Por. David Bordwell, Kristin Thompson, op. cit., s. 254–256.

sam poziom oświetlenia [...]”¹²⁰). Zatem, z jednej strony, retrospekcje osłabiały rytm sceny akcji (rozbijając efekt ruchu), z drugiej – podbijały intensywność samego biegu („statyczne przebitki rozbijają szybki ruch ujęć akcji i poprzez kontrast sprawiają, że dynamiczne momenty są jeszcze bardziej efektowne”¹²¹).

Pierwszoosobowa narracja opowiadania Alana Sillitoe w filmie stała się montażem retrospekcji, które opisywały zarówno wydarzenia z przeszłości, jak i stany emocjonalne bohatera. Niezwykła była też dynamika omawianych ujęć. Im bliżej finału biegu, tym wyraźniej czuło się nacisk i presję, ciężące bohaterowi. Coraz krótsze ujęcia, które w ułamku sekundy pokazywały wspomnienia, stawały się projekcją wzburzonych emocji Colina. Bieg sportowca dodatkowo dynamizowano pracą kamery, która ruszała się razem z nim, dzięki czemu eksponowano krzywe kadry, a twarz Smitha wielokrotnie „wypadała” z kadru¹²².

Wizualny przekaz *Samotności długodystansowca* dodatkowo wzbogacała sfera dźwiękowa. W pierwszych urywkach wspomnień słychać było fragmenty „porwanych” rozmów, które przywoływał bohater. Im bliżej finału, tym bardziej chaotyczne stawały się wszystkie dźwięki¹²³. Pisali o tym Bordwell i Thompson w odniesieniu do filmu Godarda:

Nieciągłość montażu jest dodatkowo uwydatniana przez ścieżkę dźwiękową filmu. Często podczas przeskoków montażowych dialogi i inne diegetyczne dźwięki są kontynuowane w sposób ciągły, co zmusza nas do zwrócenia uwagi na sprzeczności: pewne odcinki czasu wyraźnie zostały pominięte na ścieżce obrazowej, ale pozostały na ścieżce dźwiękowej¹²⁴.

Colin widział przeszłość jako zbiór projekcji, fantazmatów, prześladowających go i niemożliwych do porzucenia nawet w przypadku wygranego biegu. Prawie wszystkie wspomnienia bohatera miały negatywne konotacje: twarz znienawidzonego kolegi (2), aresztowanie (8), telewizyjna propaganda (9), konflikt z matką (11), obraz pojmanego Staceya (12), oblicze zmarłego ojca (14), stracona miłość (17), budynek poprawczaka (18), palone funty (23); wśród nich pojawiał się wizerunek dyrektora szkoły (10) oraz ujęcia zwycięskiego pucharu (4, 5, 6, 20, 21).

¹²⁰ Ibidem, s. 251.

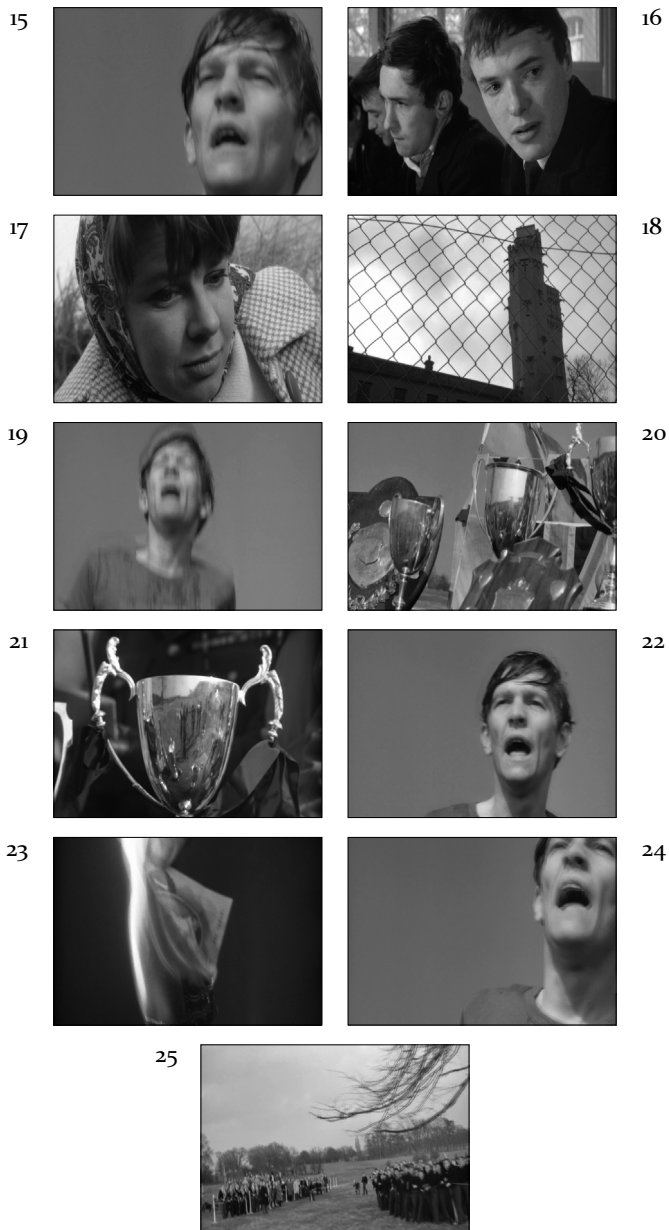
¹²¹ Ibidem.

¹²² O nowofalowym filmowaniu twarzy aktora Godard powiedział: „Łapię się na tym, że nie myślę już w kategoriach kina i nie wiem, czy to dobrze, czy źle. Gdy pracowałem nad *Do utraty tchu* lub wcześniejszymi filmami krótkometrażowymi, ujęcia Seberg robiłem, kierując się wyłącznie «filmowością» i upewniając się, czy aby jej głowa jest odpowiednio ustawiona. Teraz po prostu kręcę, nie przejmując się, na ile «filmowo» będzie wyglądać zrealizowany materiał”. Karel Reisz, Gavin Millar, op. cit., s. 352.

¹²³ Wcześniej było to bardzo widoczne w końcowym ujęciu pierwszej retrospekcji, w której najprawdopodobniej Colin zobaczył zmarłego ojca. Widz obserwował tylko otwierane przez chłopaka drzwi i słyszał z offu jego głos (krótkie, urwane „Tato”). Podobnie w scenie w stołówce, gdy dynamiczna ścieżka dźwiękowa bójki towarzyszyła jeszcze statycznym ujęciom z pokoju nauczycielskiego.

¹²⁴ David Bordwell, Kristin Thompson, op. cit., s. 466.





Fragment finałowej sekwencji z *Samotności długodystansowca*

Taka projekcja, zestawiona w głowie bohatera dokładnie jak na stole montażowym, wyglądała jednoznacznie – dla Colina potencjalne zwycięstwo wpisywało się w poczet doświadczeń trudnych i prowadzących do kolejnych ograniczeń wolności. Użycie flashbacków, tak charakterystyczne dla kina artystycznego, dopiero przy ich gradacji pozwalało widzowi poskładać historię w całość. Jak pisze Bordwell, świetnie widać to w momentach spazmów pamięci bohaterów¹²⁵, które w *Samotności...* przeprowadzają widza przez koleje losu Colina.

6.2. Sportowe życie

Konwencje ekspresywnego realizmu mogą kształtować przestrzeń (POV-y, krótkie ujęcia prezentujące wspomnienie lub coś widzianego tylko przez moment, schematy montażu, modulacje światła, koloru i dźwięku), a ich wybór często uzależniano od psychologii postaci¹²⁶. Retrospekcje jako środek opowiadania o rzeczywistości zawsze towarzyszyły językowi ruchomych obrazów. Jednak montaż retrospektywny, jaki proponowało kino klasyczne, opierał się na zabiegach wyraźnie oddzielających teraźniejszość od przeszłości. Najczęściej stosowanymi chwytami były w tym przypadku: zmiana koloru, kostiumu lub wprowadzenie stosownego napisu. Do repertuaru sztuczek, zmieniających plany czasowe, należały także zaciemnienia i rozjaśnienia. Taki klasyczny montaż, na zasadzie retrospekcji, łatwo odnaleźć w *Darling*, w którym opowieść została oparta na schemacie wspomnień ujętych w formę wywiadu. Za pomocą lubianej przez nowofalowców (zarówno francuskich, jak i brytyjskich) techniki komentarza z offu udało się złożyć w całość wspomnienia bohaterki. Pozwoliło to na opowieść wybiórczą, epizodyczną, ale jednak bardziej uporządkowaną od wielu historii nowofalowych (jak *Samotność...* czy *Sportowe życie*). Całość zgrabnie zamknięto klamrą kompozycyjną, którą rozpoczynało rozwieszenie plakatu z twarzą Diany, zapowiadającego nowy numer „Ideal Women”, a kończyło ujęcie wydanego czasopisma. Tym samym konstrukcja filmu podkreślała jego przejściowość między stylem Nowej Fali a swingującym Londynem (o czym wspominałam we wstępie).

Nouvelle vague wprowadziła proste rozwiązania dotyczące różnych planów czasowych (*Jules i Jim*), ale także bardzo skomplikowane (pozostawiające widza w ciągłej niepewności) struktury narracyjne (*Hiroszima, moja miłość* i *Zeszłego roku w Marienbadzie*). W połowie drogi między „zabawą” Truffauta a eksperymentem Resnais’go można umieścić *Sportowe życie* Lindsaya Andersona. David Bordwell, powołując się na Horsta Ruthrofa, mówi o „opowieści o sytuacji granicznej, w której zwykły tok zdarzeń prowadzi do tego, że bohater uświadamia

¹²⁵ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, op. cit., s. 210.

¹²⁶ Ibidem, s. 209.

sobie fundamentalne kwestie dotyczące ludzkiego życia”¹²⁷. *Art cinema* ma wiele elementów *mise-en-scène*, które ilustrują nastrój bohatera: statyczne pozy, skryte spojrzenia, udawane uśmiechy, bezcelowe spacery, emocjonalnie wypełnione krajobrazy, skojarzeniowe przywoływanie przedmiotów. W tym kinie nie brakuje też snów, halucynacji, wspomnień, wszelkich mentalnych aktywności, które mogą się objawić w obrazie lub dźwięku¹²⁸. Wszystko służy skupieniu na świecie bohatera. Najdoskonalszym w tej kwestii przykładem nowofalowym pozostaje *Sportowe życie* – film o bohaterze, który zbyt późno uczył się tego, co w życiu najważniejsze.

Już początkowe ujęcia *Sportowego życia*, gdy bohater został znokautowany w trakcie gry w rugby, intrygowały i zaskakiwały widza. Każdy kolejny kadr i przejście w świat wspomnień bohatera stawały się coraz bardziej wciągające. W początkowych ujęciach trudno było rozpoznać bohatera, pracującego w kopalni. Zarówno w ich przypadku, jak i w wielu ujęciach *Sportowego życia* technika montażu opierała się na bliskich planach, osaczających widza i wprowadzających w intymny świat bohaterów. Niektórzy widzieli w tym wadę filmu:

Decydując się na stworzenie filmu o namiętności, Anderson osiągnął swój cel w prosty, można by powiedzieć: tani sposób – kręcąc głównie w zbliżeniach. Oczywiście, widzowie są tym wymęczeni. Oczywiście, film ma moc. Ale jaki jest tego sens? Styl wyraża intensywność uczuć zawartych w fabule i powinna ona wychodzić w sposób naturalny od aktorów, bez wciskania jej widzom na siłę za pomocą zbliżeń¹²⁹.

Inni – zaletę, podkreślając świadomość stosowanych zabiegów:

Dla podkreślenia tego, że wzajemne „oświecenia” bohaterów zakończyły się niepowodzeniem, większość scen z ich udziałem ma miejsce nocą albo w ciasnym, ciemnym domu kobiety, a obraz jest odpowiednio ciemny i o wysokim kontraście¹³⁰.

Znieczulenie, któremu został poddany okaleczony na boisku Frank, było idealnym rozwiązaniem w kwestii kolejnych retrospekcji. Usypiany przez lekarza (w wieczór wigilijny) sportowiec wspominał początek swojej kariery i historię związku z Margaret. Całość montażowo przypominała zabiegi innych nowofalowców, którzy chętnie wprowadzali odbiorców w stan zagubienia w świecie opowiadanych historii. Montażysta śmiało ciął fragmenty retrospekcji – z boiska przenosił widza do mieszkania Margaret, klubu itd. Pozorny chaos dawał poczucie zataczania kręgów, które stawały się coraz mniejsze, dzięki czemu reżyser prowadził widza do szczegółów, uzupełniających obraz bohatera i relacji, w jakie wchodził.









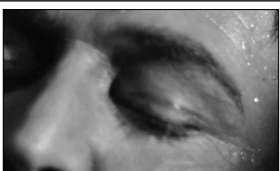





¹²⁷ Ibidem, s. 208.









¹²⁸ Ibidem.

¹²⁹ Ian Cameron, *Against „This Sporting Life”*, „Movie” 1963, nr 10, s. 21.

¹³⁰ John Izod, Karl Magee, Kathryn Hannan and Isabelle Gourdin-Sanguard, *Lindsay Anderson. Cinema authorship*, Manchester University Press, Manchester, New York 2012, s. 59.

Schemat retrospekcji:

Sekwencja czas teraźniejszy	Flashback	Przejście początkowe retrospekcji		Długość retro- spekcji
I Boisko/ szatnia	1. Kopalnia			0:12 min.
	2. Dom Margaret			0:19 min.
	3. W mieszkaniu Margaret			1:35 min.
II Dentysta	1. Mieszkanie Margaret			1:19 min.
	2. Klub			4:19 min.
	3. Rozmowa z John-sonem; na boi-sku; grób męża Margaret; podpi-sanie kontraktu sportowego			28 min.
III W aucie po zabiegu	1. Jazda nowym sa-mochodem			0:23 min.

Sekwencja czas teraźniejszy	Flashback	Przejsie początkowe retrospekcji		Długość retro- spekcji
III W aucie po zabiegu	2. Przed domem Margaret			0:51 min.
IV Przyjęcie u Weaverów	1. Jazda samocho- dem			0:23 min.
	2. Nad jeziorem; na boisku; w klubie; rozmowa z panią Weaver; w domu z Margaret			18:18 min.
	3. Z Margaret; w klubie; zapro- szenie na ślub; z żoną Weavera; Margaret i Frank			10:23 min.

Po tych retrospekcjach następowała seria chronologicznych wydarzeń¹³¹:

1. Frank wracał z przyjęcia wigilijnego i spędzał noc z Margaret.
2. Epizod z kolegami w klubowym autobusie.
3. Kolacja z Margaret.
4. Ślub kolegi.
5. I kłótnia z Margaret.

¹³¹ Zakładam, że między ujęciami z nocy wigilijnej, którą Frank spędził z Margaret, a wyjazdem bohatera z kolegami (scena w autobusie) minął dłuższy czas. Wnioskuje z faktu, że w ujęciach z nocy wigilijnej bohater ma poważnie uszkodzoną szczękę, a w scenie z autobusu jest już zdrowy. Inne interpretowanie tych ujęć mogłoby sugerować błąd w ciągłości opowieści i retrospekcjach. Dodatkowym argumentem przemawiającym za takim interpretowaniem zdarzeń jest konstrukcja powieści Davida Storeya, na podstawie której powstał scenariusz *Sportowego życia*. Książka dzieli się na dwie części, z których pierwsza w dużym stopniu odpowiada omawianym retrospekcjom, druga zaś od momentu nocy wigilijnej (jak w filmie Andersona) jest opowiadana chronologicznie (od nocy wigilijnej do śmierci pani Hammond). Zdecydowaną różnicą (poza większą ilością książkowych wątków pobocznych) pozostaje fakt, iż w początkowych zdaniach drugiej części książki dobitnie zaznaczono, że Arthur (filmowy Frank) zdążył wyleczyć szczękę (ma założoną protezę). Film pozostaje w tej kwestii bardziej enigmatyczny.

6. II kłótnia z Margaret.
7. III kłótnia z Margaret.
8. Na strychu (w tym przebitka na boisko i na wzgórze).
9. W szpitalu, śmierć Margaret.
10. Boisko.

Retrospekcje były ułożone w systemie trójkowym (wyjątek to sekwencja II), co odpowiadało późniejszemu potrójnemu wprowadzeniu ujęć kłótni z Frankiem, które kończyły się wyprowadzką mężczyzny. W 1. i 3. flashbacku II sekwencji oraz w 3. flashbacku IV sekwencji były krótkie przebitki na twarz Franka. Pojawiła się też dominująca tendencja rytmizacji retrospekcji, które w obrębie kolejnych sekwencji były ułożone od krótszych do dłuższych (wyjątek: sekwencja IV). W obrębie poszczególnych sekwencji kolejne retrospekcje zwykle układały się linearnie (przykład: sekwencja II, 1. flashback: jazda nowym samochodem, sekwencja II, 2. flashback: samochód przyjeżdżał przed dom Margaret). Retrospekcje służyły uzupełnianiu informacji stopniowo podawanych widzowi. Przykładem było ujęcie butów, które pojawiło się w 2. flashbacku I sekwencji, ale wyjaśniono ich funkcję dopiero w 3. flashbacku II sekwencji. Kadr pokazujący buty od początku intrygował widza, który nie był w stanie zestawić tego szczegółu z żadnym z elementów świata przedstawionego. Dopiero w dalszej części narracji widz dowiadywał się, że widoczne w pierwszych ujęciach buty symbolizowały zmarłego męża bohaterki, który zginął w wyniku wypadku przy pracy (czy – jak sugerują inni – w konsekwencji tajemniczego samobójstwa)¹³². Podobnie IV sekwencja obejmowała przyjęcie u Weaverów, ale dopiero w 3. flashbacku tej sekwencji Frank był na nie zapraszany.

Żonglowanie retrospekcjami pozwalało reżyserowi odrzucić niepotrzebne elementy narracji. Jednocześnie przypominało zabiegi Godarda, pomijającego z dużą śmiałością te partie filmu, które uznawał za nudne. Mimo że zwykle się mówi, że większość montażystów dostałaby zawału serca, oglądając jego filmy: „Godard nie lekceważy logiki, lecz doprowadza ją do ekstremum. Choć obraz akcji jest mniej spójny, otrzymujemy wszystko, co niezbędne. I nic ponadto”¹³³. Fran-

¹³² O znaczeniu postaci „nieobecnych” w kinie Nowej Fali pisze Wiktor Woroszyński: „Oto sprawa pozornie drugoplanowa reprezentowana w *Sportowym życiu* przez postać, której nie ma na ekranie: zabitego przez maszynę męża gospodyni bohatera, w *Samotności długodystansowca* zaś – przez postać, która rychło znika z ekranu: umierającego ojca bohatera. Rola ich jest przecież wymowna i wielce istotna dla decyzji, które podejmują centralne postacie filmów. Mąż kobiety i ojciec chłopca – to ofiary pewnego porządku, który zaakceptowali, pewnego rodzaju egzystencji, a mianowicie pokornej służby wielkiemu przedsiębiorstwu, powszedniej pracy, jednostajnej, nudnej, nieświeżnie opłacanej. Nieprowadzącej do sukcesu, pozbawionej osobistego sensu dla tego, kto ją podjął, pracy osobnika wyalienowanego, której finałem może być tylko śmierć, w jednym wypadku gwałtowna, w drugim powolna, co nie zmienia przecież istoty rzeczy”. Wiktor Woroszyński, *Życie sportowe*, „Film” 1964, nr 26, s. 4.

¹³³ Karel Reis, Gavin Millar, op. cit., s. 356.

cuz¹³⁴ wyrzucał po prostu monotonne momenty akcji, zostawiał samą esencję i dzięki temu – jak Anderson – tworzył film intrygujący, wymagający skupionej uwagi, ale możliwy do zrozumienia i podatny na interpretacje (co często zawodziło w przypadku kina awangardowego). Przy tym reżyser *Sportowego życia* ani na chwilę nie stracił z oczu głównego bohatera, który stał się siłą napędową opowieści, a świat wspomnień próbował wyjaśnić widzowi jego zbuntowaną, „dziką” naturę.

* * *

Ferment zmiany i potrzeby odcięcia się od tradycji objął na przełomie lat 50. i 60. wiele obszarów kina światowego. Brytyjskim nowofalowcom najbliższe było do twórczości ich francuskich kolegów, co najtrafniej komentował Walter Lassally:

Początek francuskiej *nouvelle vague* miał miejsce w przerwie pomiędzy Free Cinema a powstaniem, powiedzmy, *Z soboty na niedzielę*. Wtedy narodziła się *nouvelle vague*, to już było w powietrzu, nie naśladowaliśmy siebie nawzajem, ale mieliśmy ze sobą wiele wspólnego, wiele wspólnych wpływów¹³⁵.

¹³⁴ Warto w tym miejscu dodać (powołując się na słowa Tadeusza Lubelskiego), że Godard był największym specjalistą od montażu w całej ekipie „Cahiers du Cinéma”, ale przy pracy nad *Do utraty tchu* świadomie ze swoich umiejętności rezygnował „ze względu na narzucony sobie przymus naturalności”. Tadeusz Lubelski, op. cit., s. 133–134.

¹³⁵ Na podstawie materiałów: <<http://explore.bfi.org.uk/4e674f2cocadb>> [dostęp: 22 marca 2010].

Dalekie głosy brytyjskiej Nowej Fali

*Jeden człowiek może zmienić świat,
jeśli celnie strzela.*

Mick Travis w *Jeżeli...*

1. Nowa Fala i co dalej?

Nie ma wyraźnej cezury określającej koniec Nowej Fali, nurt ten ewoluuje wraz z nadchodzącymi w Wielkiej Brytanii zmianami. W latach 60. doszło do transformacji obyczajowości i prawa. W tym czasie zalegalizowano hazard oraz zniesiono karę śmierci. W drugiej połowie lat 60. aborcja i homoseksualizm przestały być nielegalne, a Divorce Reform Act z roku 1969 ułatwił uzyskiwanie rozwodów. Zaczęło rozwijać się państwo opiekuńcze z programami likwidacji dzielnic biedy i budowy osiedli mieszkaniowych. Rozszerzono prawa do zasiłków i pomocy społecznej. Prowadzono kampanię na rzecz praw kobiet, która w roku 1970 doprowadziła do uchwalenia ustawy o równym wynagrodzeniu oraz powołania komisji do spraw równouprawnienia. Liberalizacja i egalitaryzm stały się hasłami przewodnimi polityki państwowej, przenikały do kultury popularnej, zdominowanej przez młodych ludzi z klasy robotniczej, charakteryzujących się permissywnym seksualnym i swobodnym podejściem do zażywania narkotyków¹. Wiele haseł, które proponowali nowofalowcy, znalazło swoje realizacje w praktyce, mimo to:

[...] w roku 1964 nastąpił zmierzch Nowej Fali. Narodził się „swingujący Londyn” – a z nim większe szaleństwo, celebrowanie to, co nowe i bieżące, świat kolorowych magazynów, pirackich stacji radiowych, efektownych reklam telewizyjnych, kociaków, dyskotek i butików. Przy wsparciu gigantów z Hollywood brytyjscy filmowcy wyruszyli po blask i blichter. Trzeźwy realizm oraz szczery komentarz społeczny ustąpiły miejsca fantazji, wielkim

¹ Akapit inspirowany rozważaniami zawartymi w pracy: Anthony Aldgate, Jeffrey Richards, *Best of British. Cinema and Society From 1930 to the Present*, I.B. Tauris Publishers, London, New York 2002, s. 203.

widowiskom i eskapizmowi; czarno-białe fotografie i lokalizacje Północy – barwom i powabowi metropolii; purytańska samodyscyplina – hedonizmowi; proste, prawdziwe plany filmowe – ekstrawaganckiej, nierealistycznej dekoracyjności. Filmy wpadły w wirującą spiralę rosnącej ekstrawagancji, gorączkowej ekscytacji i szybko przemijających nowości².

Jak zaznaczają autorzy książki *Best of British*, w wyniku zmian na przełomie lat 60. i 70. niewielu doceniało Nową Falę i miało odwagę podążać jej tropem wbrew duchowi nowych czasów. W tym okresie – jak pisze Colin Gardner – projekty realizmu brytyjskiego przeniesiono do telewizji³. Swingujący Londyn okazał się jednak efemerydą – pojawił się nagle, zachwyił i zniknął niczym bańka mydlana. Studia Hollywood straciły dużo pieniędzy, inwestując w tym czasie w angielskie produkcje, a nie widząc w nich zysku, w roku 1969 praktycznie wycofały się z Wielkiej Brytanii. W latach 70. do kina brytyjskiego powoli zaczął powracać realizm⁴.

Nawet pobieżny przegląd kolejnych dekad rozwoju kina brytyjskiego pokazuje, że tradycja nowofalowa pozostała jednak żywa. Intrygujące wyjątki przełomu lat 60. i 70. (czasu zdominowanego przez filmy-błyskotki) stanowiły: *Jeżeli...* (1968) Lindsaya Andersona i *Kes* (1969) Kena Loacha. W latach 80. powstały *Wysokie aspiracje* Mike'a Leigh, *Moja piękna pralnia* Stephena Frearsa, *Szpital Brytania* Andersona, ale najbardziej podobne do kina Nowej Fali okazały się *Dalekie głosy*, *spokojne życie* Terence'a Daviesa. Lata 90. to okres utrzymujących wysoki poziom dzieł doświadczonych mistrzów (takich jak Loach w *Jestem Joe*, Leigh w *Nagich* oraz *Sekretach i kłamstwach* czy Davies w *Końcu długiego dnia* i *Neonowej biblii*). W XXI wieku obok znanych reżyserów pojawiali się obiecujący debiutanci. Kluczowe filmy Andrei Arnold i Stephena Daldry'ego pokazują, że kino brytyjskie nadal ceni społeczny koloryt, co potwierdzają produkcje ostatniego roku, takie jak *Sufraczystka* Sarah Gavron czy *Dumni i wściekli* Matthew Warchusa⁵.

2. Nowa Fala i jej powroty

Warto jednak zauważyć, że kinematografia brytyjska od lat rozwija się dwutorowo – z jednej strony, pojawia się w niej, charakteryzujące się eskapizmem i konwencją hollywoodzką, kino dziedzictwa, z drugiej – zaangażowane społecznie kino realizmu. O tych tendencjach mówił Stephen Daldry przy okazji realizacji *Billy'ego Elliota*:

² Ibidem, s. 216–217.

³ Colin Gardner, Karel Reisz, Manchester University Press, Manchester 2006, s. 141.

⁴ Anthony Aldgate, Jeffrey Richards, *Best of British...*, op. cit., s. 217.

⁵ Więcej o tym: Patrycja Włodek, *Młodzi gniewni Brytyjczycy*, „Kino” 2015, nr 10, s. 54–58.

Zdumiewające, jak wiele się w Anglii robi filmów, w których faceci w śmiesznych frakach snują się po ogrodach i gadają o miłości z akcentem klasy średniej. A potem ktoś robi film o klasie robotniczej, który świetnie się sprzedaje, czym wszyscy są zaskoczeni⁶.

Słowa Daldry'ego tylko częściowo oddają prawdę na temat jego filmu, który odniósł stosunkowo duży sukces finansowy. Jednak popularność reżyser zawdzięcza umieszczeniu formuły znanej z kina społecznego w schemacie na wskroś hollywoodzkim. Nie zmienia to faktu, że na Wyspach tradycja społecznego zaangażowania pozostaje wciąż żywa i równie popularna jak kino dziedzictwa.

W kinie brytyjskim Nowa Fala powraca wielokrotnie. Wyraźnie widać ją w dalszych poszukiwaniach Lindsaya Andersona (który pod koniec lat 60. zaczął krytykować swoich kolegów, zdradzających kino artystyczne dla projektów komercyjnych⁷), czuć ją w debiutach filmowych Mike'a Leigh i Kena Loacha, łatwo dostrzec w projektach Terence'a Daviesa czy Stephena Frearsa. Kino tego ostatniego wielokrotnie podejmowało problemy społeczne. Od początkowych produkcji, takich jak *Przekłète dzieciaki*, widać zainteresowanie reżysera niższą klasą społeczną i bieżącymi sprawami, ale – jak pisze Bartosz Kazana – już w tym filmie:

[...] zmiana zachodzi [...] na poziomie estetyki obrazu, wzbogaconego o doświadczenia filmowego ekspresjonizmu i, podobnie jak w *Prywatnym detektywie*, „ufilmowiona” elementami kina *noir*. Frears unika realizmu charakterystycznego dla brytyjskich twórców przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, nasycając niektóre fragmenty filmu wręcz oniryczną atmosferą, jak np. nocne wędrówki po mieście i ukazaną w nieznacznie zwolnionym tempie, finałową scenę ewakuacji szpitala⁸.

Późniejszy film Frearsa, *Moja piękna pralnia*, ponownie wykorzystuje elementy kina zaangażowanego społecznie, opowiadając o bieżących problemach

⁶ Cyt. za: Wojciech Orliński, *Melodramat w stylu punk*, „Gazeta Wyborcza” 2001, nr 36, s. 16.

⁷ „Sojusze z poprzedniej dekady (Free Cinema; Royal Court) skończyły się. Przyjaciele i rówieśnicy (na czele z wszechobecnym Karelem [Reiszem]) zaczęli prowadzić życie, jakie było im pisane. Podeszli do tego mniej lub bardziej akceptując zastany porządek i idąc na kompromisy. Nie chcą wyjść na zbyt zadowolonego z siebie, jednak moje potrzeby, mój talent, są niezależne i sprzeczne z tradycjami mojej klasy społecznej i mojego kraju. Dyskomfort, który odczuwam, w dużym stopniu pochodzi stąd, że istnieje przepaść pomiędzy moimi subiektywnymi, antykonformistycznymi impulsami a siłą, którą dysponuję, aby samemu podjąć walkę i przetrwać, będąc w takiej izolacji”. John Izod, Karl Magee, Kathryn Hannan, Isabelle Gourdin-Sangouard, *Lindsay Anderson. Cinema authorship*, Manchester University Press, Manchester, New York 2012, s. 62 i 112. Pisali o tym także Gilbert Adair i Nick Roddick: „W każdym razie ten zryw w kierunku równości w naszym kinie miał krótki żywot. Do połowy lat 60. Salford przestało być modnym adresem, a Reisz, Richardson, Clayton i Schlesinger przerzucili się na bezosobowe, międzynarodowe projekty, które mogli robić w Wielkiej Brytanii albo gdziekolwiek indziej”. Gilbert Adair, Nick Roddick, *A Night at the Pictures: Ten Decades of British Film*, Columbus Books, Bromley 1985, s. 66.

⁸ Bartosz Kazana, *Stephen Frears. Moje piękne kino* [w:] *Autorzy kina europejskiego V*, pod red. Alicji Helman i Andrzeja Pitrusa, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2009, s. 81–82.

z perspektywy imigrantów. Najbardziej w duchu nowofalowym pozostaje jednak film z roku 2000, o którym Bartosz Kazana pisze:

W *Małym Liamie*, pomimo odejścia od tematyki współczesnej, Frears jak nigdy dotąd zbliżył się do kina „młodych gniewnych”, i to nie tylko dzięki osadzeniu akcji w zlokalizowanym na północnym wschodzie Anglii Liverpoolu. Mały Liam, wyróżniony na festiwalu w Wenecji nagrodą OCIC (Międzynarodowego Katolickiego Biura Filmowego), opowiada historię rodziny robotniczej z połowy lat trzydziestych XX wieku. Reżyser w bardzo sugestywny sposób przedstawia jej stopniowe popadanie w biedę i narastającą z tego powodu frustrację, będącą źródłem konfliktów i przemian bohaterów⁹.

Stephen Frears, podobnie jak reżyserzy Nowej Fali, pochodzi z klasy średniej. Jednak kilkoro z twórców kina współczesnego ma robotniczy rodowód (np. Ken Loach czy Terence Davies). Z kolei Andrea Arnold urodziła się jako córka nastolatków, a jej małaletnia matka miała czwórkę dzieci i przypominała bohaterkę *Osy* (krótkometrażówki Arnold nagrodzonej Oscarem). Film opowiadał o młodej dziewczynie, która lekkomyślnie traktowała swoje macierzyństwo. Główną część fabuły stanowiła scena, w której bohaterka kazała bawić się dzieciom przed pubem, gdy sama spędzała w nim wolny czas. Dziewczyna przypominała ciotkę Adę z *Z soboty na niedzielę*, która pijąc piwo w klubie, stwierdzała, że musi iść do domu, ponieważ czternaścioro jej dzieci umrze z głodu, czekając przed wejściem.

W filmach zaangażowanych społecznie (bez względu na to, czy powstały w latach 70. czy współcześnie) pozycja bohaterów jest podobna do sytuacji znanej z literatury młodych gniewnych czy projektów Nowej Fali. Protagonisci tego kina pochodzili najczęściej z niższych klas średnich albo robotniczych, widz poznawał ich po akcencie i ubiorze, natomiast grający ich aktorzy byli wybierani nie ze względu na urodę, lecz oryginalność. Wiele z filmów odwołujących się do kina Nowej Fali nadal prezentuje zbuntowanych protagonistów, ale konstrukcja postaci jest filtrowana przez indywidualne doświadczenia reżysera oraz wybraną przez nich konwencję. W niektórych z filmów bunt ma taki sam posmak jak u nowofalowców – nacechowany jest niechęcią i gniewem skierowanym przeciw społeczeństwu czy rodzinie (*Jeżeli..., Nadzy, Billy Elliot, Fish Tank*). Inni – jak wielu bohaterów Leigh czy Loacha – są bardziej sfrustrowani niż źli, uwiera ich rzeczywistość, dramat braku pracy czy komunikacji między ludźmi.

Kwestia realizmu filmowego nieodzownie łączy się z kinem brytyjskim. Od początku działalności Mike’a Leigh i Kena Loacha było jasne, że zmierzają tą samą drogą, ale jak się okazało – każdy ma swój własny sposób podróżowania. Krzywdzące jest zatem czytanie ich twórczości jako jednolitej i tożsamej. Każdy z nich słynie z indywidualnej filmografii, która zasługuje na odrębne, solidne studiowanie i analizę. Oczywiście nie można zaprzeczyć pewnym faktom, które łączą Leigh i Loacha. Najczęściej przywoływane są właśnie kwestie społecznego

⁹ Ibidem, s. 87.

realizmu i antythatcherowskiego nastawienia. To zdecydowanie za mało, żeby traktować twórczość tych reżyserów jak lustrzane odbicia. Obaj w większej części nawiązują do tradycji Nowej Fali (wbrew ich zaprzeczeniom), niż próbują opowiadać swoje historie w symultaniczny sposób. Nie zmienia to faktu, iż kinematografia brytyjska jest bardzo spójna. Nie jest jednak tak, jak wydaje się krytykom, którzy chcą czytać filmy Leigh za pomocą tych samych chwytów, których używają w stosunku do twórczości autora *Ojczyzny*. Kwestię realizmu obaj reżyserzy rozumieją w nieco inny sposób. W miejscu, w którym Leigh stawia na portret indywidualnej osoby, Loach zawsze wprowadza tezę, której podporządkowuje materię filmu. Loachowi realizm zawsze kojarzyć się będzie z szerokim polem widzenia (problem bezrobocia, konflikt irlandzki, emigracja zarobkowa, wojna w Iraku itd.), Leigh zaś – z twarzami konkretnych osób (Cynthii, Very, Poppy czy Mary). Nie na darmo dwie najbardziej znane brytyjskie publikacje poświęcone tym reżyserom noszą adekwatne tytuły: *Art in the Service of the People* (w kontekście twórczości Kena Loacha) i *A Sense of the Real* (w odniesieniu do twórczości Mike'a Leigh)¹⁰.

Drugi z filmów Loacha, *Kes*, przez niektórych badaczy jest uznawany za jeden z ostatnich projektów brytyjskiej Nowej Fali. Można znaleźć kilka argumentów potwierdzających tę tezę. Brak zrozumienia w domu, który owocuje gniewem i próbą szukania swojego azylu poza życiem rodzinnym, wyraźne zaznaczenie problemów społecznych, którym muszą stawiać czoła bohaterowie, a nawet dalekie od piękna twarze aktorów oraz naturalny koloryt plenerów – wszystko wpisuje film Loacha w konwencję Nowej Fali. Jest jednak coś, co wyraźnie odróżnia kino Loacha (ale także w pewnym stopniu Leigh) od projektów Andersona czy Richardsona (cały czas mając na uwadze fakt, że twórczość tych ostatnich też nie jest jednorodna), a mianowicie praca kamery, dzięki której osiąga się różnie rozumiany efekt realizmu. Znakiem rozpoznawczym Nowej Fali okazał się realizm, w obrębie którego nie bano się eksperymentu montażowego i zabawy formą. Nie ma tego w twórczości Leigh i Loacha. Tautologizm „realizm realistyczny” idealnie określa sposób, w jaki współcześni reżyserzy opowiadają o świecie. U obu brakuje miejsca na eksperymenty z pracą kamery, dziwnymi kątami jej ustawienia, nieciągłym montażem czy oryginalnym projektowaniem kadru, jest natomiast sto procent rzeczywistości. O pracy kamery u Loacha pisze Michał Oleszczyk:

Loach upodobał sobie obiektyw o długiej ogniskowej i często umieszcza kamerę z dala od aktorów, dając im maksimum swobody w przemieszczaniu się, nie ograniczając każdego ruchu za pomocą narysowanych wcześniej znaczków. Łączy się to ze specyficzną – i powielaną niezmiennie od czasów *Kesa* (1969) – koncepcją oświetlenia planu, które po pierwsze stara się respektować (bądź imitować) naturalne źródła światła, a po drugie nie dzieli przestrzeni na oświetloną (tę, po której aktorzy mogą się poruszać) i nieoświetloną (której muszą unikać). Loach i jego stali operatorzy (Chris Menges, a od roku 1990 Barry Ackroyd)

¹⁰ Wnioski w tym akapicie pochodzą z: Anna Śliwińska, *Sekrety i kłamstwa*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2011.

dbają o – jak ujął to sam reżyser – „demokratyczne i pozbawione ostentacji oświetlenie całego planu”. Umożliwia to wspomnianą powyżej swobodę ruchów aktora, a ponadto kieruje w stronę widza klarowny komunikat nadawczy. Loach uzasadnia tę strategię następująco: „[Takie oświetlenie – M.O.] nie tylko zapewnia bardziej satysfakcjonujący efekt wizualny, ale przy okazji nie mówi widzowi: «Ten oto aktor jest najważniejszy w tej scenie i w całym filmie, a ci dookoła się nie liczą»”. Zamiast stylistycznej jednoznaczności uzyskuje zatem Loach estetyczną otwartość kadru, bogactwo szczegółów i nade wszystko paradoksentalny efekt rzeczywistości chwytej „na gorąco”¹¹.

Loach, podobnie jak Leigh, doprowadza do granic pojęcie realizmu społecznego, który w jego przypadku staje się krystalicznie czysty i – jak pisze Karolina Kosińska – stanowi prawie odrębny gatunek filmowy:

W dużym stopniu to za jego sprawą nurt ten stał się jednym ze znaków firmowych brytyjskiej kinematografii, jego konwencja ustaliła się na tyle trwale, że zaczął on funkcjonować niemalże jak gatunek determinujący nie tylko problematykę podejmowaną w filmach, jej zabarwienie polityczne (wyraźnie lewicujące), ale też struktury fabularne, estetykę czy ikonografię. Szeregowe ceglane domki stłoczone wzdłuż brudnych uliczek, szare blokowiska, charakterystyczne wnętrza robotniczych domków z wąskimi schodkami, zadymiony pub pełen rumianych twarzy klasy pracującej – to obrazy-znaki składające się na mocno skryzalizowaną już konwencję¹².

Poetycki klimat, który nowofalowcy dostali w spadku po Jenningsie i Free Cinema, kazał szukać piękna w ciemnych zaułkach, podejrzanych dzielnicach i zatłoczonych pubach. Projektom nawiązującym do Nowej Fali towarzyszy ten sam koloryt domostw, miasta i jego ulicy, a kręcenie w plenerze przynosi wizerunki miejsc łatwych do rozpoznania i uchwycenia, ale jednocześnie cechujących się pewnym poetyckim urokiem (np. u Mike’a Leigh¹³ czy w *Billym Elliocie*).

W kinie współczesnym jak u nowofalowców wyraźnie zaznaczane są też problemy społeczne, takie jak bezrobocie, utrzymywanie się z zasiłków, kłopoty ze znalezieniem pracy (filmy Daviesa, Leigh i Loacha, *Fish Tank*) czy podejmowanie prób zmiany systemu za pomocą rewolty (krwawej, z bronią w rękę, jak w *Jeze-li...* oraz w wersji strajkowej – filmy Loacha czy *Billy Elliot*). Nastroje nieufności politycznej w przypadku twórców Nowej Fali skutkowały zwróceniem się w kierunku lewicy, która z czasem (czego dowodem są liczne wypowiedzi Andersona) zaczęła rozczarowywać swoimi działaniami. Myśl nowofalowa zawsze jednak oscylowała wokół różnie rozumianej idei socjalizmu, co w nowszym kinie wyrażano m.in. nastawieniem antythatcherowskim (sprzeciw wobec kapitalistycz-

¹¹ Michał Oleszczyk, *Ken Loach. Wiedz, co popierasz* [w:] *Autorzy kina europejskiego V*, op. cit., s. 104–105.

¹² Karolina Kosińska, *Po czyjej jesteś stronie? Ken Loach jako autor i nie-autor*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 60, 2007, s. 185.

¹³ Pisałam o tym w artykule o funkcji miejsca w filmach Mike’a Leigh: Anna Śliwińska, *The City According to Mike Leigh*, „Images”, vol. 12, nr 21, 2013, s. 107–113.

nego wyzysku – szczególnie mocno obecny w kinie Loacha oraz początkowych projektach Mike’a Leigh).

W odwołującym się do Nowej Fali kinie nie brakuje także elementów kultury popularnej, która jest widziana dwojako – jako obszar wyzwolenia (częściowo w *Jeżeli....*), ale także osaczenia przez świat telewizji i konsumpcji, które zabijają życie rodzinne (*Billy Elliot*, *Fish Tank*). W brytyjskiej kinematografii od dawna obecny jest też ten sam mechanizm rozładowywania dużą dawką humoru spraw społecznie obciążonych. Każdy z projektów filmowych realizuje to nieco inaczej – od ostrej groteski filmów Andersona, poprzez ciepły nastrój opowieści Leigh, połączenie nostalgii i ironii w produkcjach Daviesa, ostre riposty bohaterów Loacha, aż po humor sytuacyjny *Billy’ego Elliota* czy złośliwość bohaterki *Fish Tank*. Humor w kinie brytyjskim, tak jak zabawa i improwizacja w projektach Nowej Fali, pomagają wykrzyczeć swoją złość, ale czasem także oswoić obcy świat.

Poniższy wybór tytułów nie jest przypadkowy. Analiza wybranych filmów, nawiązujących do stylistyki Nowej Fali, pozwoli wychwycić najistotniejsze ich cechy – mówiąc coś o stylu samych reżyserów, zaznaczy też pola ich inspiracji i innowacji. Wyselekcjonowałam cenione filmy reżyserów, nie stawiałam jednak na najbardziej oczywiste wybory. Dlatego też wśród analizowanych projektów pojawią się *Sekrety i kłamstwa* Mike’a Leigh (a nie np. *Wysokie aspiracje*, w których wyraźniej widać polityczne konotacje reżysera) oraz *Jestem Joe* Kena Loacha (w którym konstrukcja bohatera staje ponad problemami społecznymi, co wcale nie jest częste w kinie tego twórcy). Kolejne tytuły sugerują, że tradycja nowofalowa jest nadal żywa i obecna. Nawet w filmach mniej oczywistych (z perspektywy odwołań do Nowej Fali) można odnaleźć wiele ciekawych koneksji z kinem przełomu lat 50. i 60. Analiza wybranych produkcji ma jeszcze jedno zadanie – zachęcenie Czytelnika do prześledzenia kolejnych przykładów filmowych, które można interpretować w kontekście nowofalowym. Takie poszukiwania powinny wyjaśnić słuszny (ale nieco ogólnikowy) wniosek, że kino brytyjskie w wielu obszarach utrzymuje od lat ten sam ton.

3. *Jeżeli....*¹⁴

Lindsay Anderson po zrealizowaniu *Sportowego życia* przygotował średniometrażowy film *The White Bus*, który – zdaniem wielu badaczy – zdradzał cechy możliwe do odnalezienia w późniejszym *Jeżeli....* (surrealizm opowieści, naprzemiennie użyta taśma czarno-biała i barwna), ale charakteryzował go także rys nowofalowy (np. w wizerunkach miasta). Anderson mówił o *Jeżeli....*:

¹⁴ W tytule filmu Andersona pojawiają się cztery kropki, dlatego wbrew wielu badaczom, którzy podają go z trzema kropkami, postanowiłam zachować oryginalny zapis.

Pod względem stylu ten film to duży krok naprzód po *The White Bus*, który zupełnie świadomie nakręcony był w prosty sposób. W sumie to wolę styl, który jest jak najprostszy i jak najbardziej zwięzły. Myślę, że jest to reakcja na zbyt częste stosowanie techniki, która coraz bardziej wydaje mi się manieryzmem, a nie prawdziwym stylem. Skutkiem stosowania niezwykle prostej techniki kręcenia jest celowe przekroczenie granic stylu, w wyniku czego powstaje film, który postrzegany jest jako dziwaczny i wyjątkowo niekomercyjny. [...] A w tym filmie technika jest bardzo prosta [...]. Myślę, że to, czego tu [*Jeżeli....* – A.Ś.] się próbuje dokonać, to dotarcie do sedna, zamiast prezentowania wyłącznie atrakcyjnej powierzchni¹⁵.

Niektórzy z badaczy sugerują, że *Jeżeli....* jest ciągiem dalszym brytyjskiej Nowej Fali. Rafał Marszałek pisze:

Aż do swojego dramatycznego rozwiązania *Jeżeli* zdaje się zmierzać tą samą drogą co wcześniejsze dzieła angielskiego „kina zbuntowanego”. Sarkastyczna, zjadliwa charakterystyka szkoły nie tylko tonem jest zbliżona do klimatu *Samotności długodystansowca*, *Sportowego życia* czy *Billego kłamcy*, ale nawet odwołuje się do tamtych filmów prawie dosłownymi cytatami (przykład: chór szkolny i jego otoczka w *Samotności długodystansowca* i w *Jeżeli*). Bo treści krytyczne mają wspólnego adresata: konformistyczne, konserwatywne społeczeństwo; jednaką wymowę niechęć do istnienia stadnego i zuniformizowanego¹⁶.

Anderson w roku 1966, czyli tuż przed rozpoczęciem pracy nad tym filmem, stwierdzał, że narodził się ruch filmowy połączony nowym sposobem opowiadania, dyktowanym też oczekiwaniami bardziej wymagającej i świadomej publiczności. Reżyser dodawał, że międzynarodowa widownia sprawiła, że kręcenie filmów miało sens również z finansowego punktu widzenia. Najważniejszą zmianą pod względem stylu było odejście od filmów z prostą narracją, które wcześniej stanowiły podstawę kina (szczególnie amerykańskiego). W zamian za to – zdaniem Andersona – zaczęto proponować materiał filmowy prezentowany w ciekawszy, bardziej subiektywny sposób¹⁷.

W pierwszym szkicu scenariuszowym film nosił tytuł *Krzyżowcy* i miał opierać się na szkolnych wspomnieniach Davida Sherwina, Johna Howletta i samego Andersona (którego dawna szkoła Cheltenham College stała się planem filmowym przyszłego projektu¹⁸). Mówił o tym Anderson, zwracając uwagę na fakt, że zbieżność tematyki filmu z paryską rewoltą młodzieży była przypadkowa:

Pierwotny zamysł powstał niewątpliwie pod wpływem moich osobistych i autora scenariusza, Davida Sherwina, doświadczeń – po prostu obaj uczęszczaliśmy do pewnego angielskiego liceum. Nasze obopólne doświadczenia posłużyły nam jedynie jako symbol – czyli obraz świata. Na obraz ten składa się hierarchiczna organizacja społeczeństwa. W społeczeństwie tym rozgrywa się dramat: młodzież występuje przeciw doświadczeniu dorosłych,

¹⁵ Cyt. za: John Izod et al., op. cit., s. 119–120.

¹⁶ Rafał Marszałek, *Uwiedziony przez współczesność*, „Kino” 1960, nr 10, s. 86.

¹⁷ Poglądy Andersona za: John Izod et al., op. cit., s. 111.

¹⁸ Anthony Aldgate, Jeffrey Richards, *Best of British...*, op. cit., s. 208.

pragnienie wolności kłóci się z dyscypliną przymusu, a wolność z konformizmem. Sądzę, że właśnie te sprawy składają się na treść współczesnego świata. Gdy film wszedł w stadium realizacji, nagle doszliśmy do przekonania, że znajdujemy się w centrum takich właśnie doniosłych konfliktów. Idee scenariusza zrodziły się przed znanymi wypadkami w Paryżu. Wnoszę więc z tego, że można przeprowadzić sensowną paralełę pomiędzy moim filmem a przyczynami historycznych wypadków, zaszłych w ostatnich latach¹⁹.

Bohater filmu, Mick Travis, po wakacjach spędzonych w Londynie wraca do szkoły z internatem, w której panują terror i brutalne zachowania – zarówno w relacjach między uczniami, jak i ze strony nauczycieli. Chłopak – z dwójką przyjaciół (tytułowi Krzyżowcy) oraz nowo poznaną dziewczyną – rozpoczyna walkę przeciwko znienawidzonemu systemowi. Już w pobieżnym zarysowaniu fabuły widać kilka punktów stycznych łączących film z Nową Falą. W pierwszej kolejności zwraca uwagę konstrukcja bohatera, którym kieruje bunt, a zadawanie ciosów na oślep oraz ciągła walka wsparte są ustawiczną błagą i żartem, w czym przypominają kino nowofalowe. Oczywiście dyskusyjna pozostaje kwestia podłoża tego buntu (tak jak i była ona sporna w kinie Nowej Fali). Rebelia Micka wydaje się bardziej sprecyzowana niż zachowania bohaterów nowofalowych, uderza przecież w konkretny system, którym pogardza. Nadal przypomina jednak postawę Jimmy'ego z *Miłości i gniewu*, który widział, że świat jest źle poukładany. Obaj bohaterowie wybierają jednak – by użyć określenia Konrada Klejsy – „gramatykę przemocy”²⁰. Zgadniają się na brutalność, bo uważają, że dzięki niej ułożą świat na nowo. W tym znaczeniu rebelia Micka nie jest kontrkulturowa, a raczej okazuje się pewnego rodzaju agresywnym wybrykiem („Kult Lenina, Mao i Che Guevary jest kolejną modą, alibi dla poczynań, które – choć pozornie tłumaczone są ideologiczną argumentacją – wydają się nieracjonalnym wybrykiem garstki niedojrzałych wyrostków”²¹). Poza tym Mick nie jest nowoczesnym antybohaterem, pozostaje raczej buntownikiem w dawnym stylu. Reżyser powie o nim tak:

Bohaterowie *Jeżeli...* to staroświeckie chłopaki, choć nie mają tego świadomości. Nie są antybohaterami ani outsiderami, marksisto-leninistami czy maoistami i nie zaczytują się w dziełach Marcuse'a. Ich bunt jest nieunikniony nie ze względu na to, co *myślą*, ale kim są. Mick trochę gra intelektualistę, ale robi to instynktownie z powodu swojego urażonego poczucia godności, swojej niespełnionej pasji, energii witalnej czy chęci gry *fair*. Pod tym względem Mick, Johnny, Wallace, Bobby Phillips i Dziewczyna są tradycjonalistami²².

Świat Micka, podobnie jak przestrzeń życiowa bohaterów Nowej Fali, jest złożony z elementów kultury popularnej, którą podziwia się i gardzi jednocześnie.

¹⁹ Cyt. za: Konrad Klejsa, *Paraboliczny dyskurs kontrkultury. O „Jeżeli...”* Lindsaya Andersona, „Studia Filmoznawcze”, Wrocław 2001, s. 37.

²⁰ Ibidem, s. 43.

²¹ Ibidem.

²² Cyt. za: Anthony Aldgate, Jeffrey Richards, *Best of British...*, op. cit., s. 214–215.

Jego pokój to świątynia wizerunków popkultury, które pachną anarchią, ślepym konsumpcjonizmem, ale smakują też słodką i zakazaną wolnością. Wolność w filmie Andersona osiąga się tak jak u nowofalowców – dzięki swobodzie obyczajowej (scena miłosna przypomina seksualne zachowania zwierząt – wcześniej widziane w *Sposobie na kobiety* i *Morganie...*), przełamywaniu tabu homoseksualnego²³, pogardzaniu statecznym życiem czy wartościami katolickimi. Epizody stanowiące fabułę *Jeżeli....* pokazują system szkolnictwa w krzywym zwierciadle, rozprawiając się z mieszczańską tradycją w równie groteskowy sposób, jak wkrótce zacznie to robić grupa Monty Python.

Anthony Aldgate i Jeffrey Richards zwracają uwagę, że (mimo pozornej sztuczności opowieści Andersona) wszystkie wydarzenia mogły mieć miejsce i przypominają Great Marlborough Rebellion z roku 1851, w trakcie którego uciskani uczniowie wystąpili przeciw tyranii, głodzeniu i biciu oraz doprowadzili (5 listopada) do wielkiej eksplozji²⁴. Większość badaczy czyta jednak ten film metaforycznie. Niektórzy recenzenci widzą w nim wyraźną krytykę brytyjskiego systemu szkolnictwa, inni – podobnie jak reżyser – zwracają uwagę na jego metaforyczny, uniwersalny wymiar²⁵, który *notabene* odchodzi od wcześniejszego stylu Andersona:

Film [...] przysłonięty jest metodą: serią krótkich impresjonistycznych scen, podzielonych na 8 rozdziałów. Anarchia i rewolucyjność leżące u jego podstaw, horror inspirowany sadyzmem i tłumioną seksualnością, będące produktami ubocznymi systemu, nie wykluczają powstania komedii. Bo chociaż w filmie tym obecne są fantazja, symbol i surrealizm (szczególnie dwie sceny, świadomie bądź nie, przypominają Buñuela), jego kwintesencja ani trochę nie przypomina stylu Andersona jako reżysera filmów realizmu²⁶.

Klejsa zwraca uwagę, że poprzez lawirowanie między realistyczną opowieścią o szkole a parabolicznym dyskursem film „otwiera się” na szersze interpretacje²⁷. Również finałowa rebelia Micka i jego kolegów bywała czytana

²³ Lindsay Anderson całe życie zmagał się ze swoimi skłonnościami homoseksualnymi i – jak twierdzą jego przyjaciele – często zakochał się w heteroseksualnych aktorach występujących w jego filmach. Konrad Klejsa zwraca uwagę na osobisty dramat reżysera, który – niepokodzony ze swoją seksualnością – często przemyczał w swoich filmach (w mniej lub bardziej jawny sposób) wątki homoseksualne. Wyraźnie zostają one zaznaczone w *Jeżeli....*, ale badacz dostrzega je także w *Sportowym życiu*. Więcej na ten temat w: Konrad Klejsa, *Lindsay Anderson*, op. cit., s. 10 oraz s. 16–17. Na marginesie warto dodać, że wątki homoseksualne pojawiają się w wielu filmach nowofalowców. Tony Richardson był biseksualistą, a John Schlesinger homoseksualistą. Homoseksualne tropy, które pojawiają się w ich kinie, można zatem czytać w kluczu autobiograficznym, ale równie prawomocne jest stwierdzenie, że służyły one pokazaniu bieżących tematów, które intrygowały wtedy młodych ludzi, bardziej wyzwolonych w swoich sądach i zachowaniach, również seksualnych.

²⁴ Anthony Aldgate, Jeffrey Richards, *Best of British...*, op. cit., s. 213.

²⁵ O dwóch sposobach odczytania tego filmu: ibidem, s. 208–210.

²⁶ Z recenzji Davida Robinsona, cytaty podaje za: John Izod et al., op. cit., s. 126

²⁷ Konrad Klejsa, *Paraboliczny dyskurs kontrkultury*, op. cit., s. 45.

niejednoznacznie i metaforycznie. Karolina Kosińska przywołuje stanowiska różnych badaczy:

Scena finałowa była różnie odczytywana. Hedling twierdzi, że „Krzyżowcy w filmie Andersona nie powinni być postrzegani jako groźba... ani też sam film nie powinien być rozumiany jako wezwanie do rewolucji. Z drugiej strony Krzyżowcy nie powinni też być traktowani jako figury szczególnie heroiczne, jako że Travis, ich przywódca, jest przede wszystkim żałosny: jego idealistycznie zorientowana krucjata, jak te tradycyjne, przyjmuje kształt przesadnego gestu, gniewnego i aroganckiego kontruderzenia, które ostatecznie może prowadzić tylko do porażki”. Sarah Street z kolei uważa rebelię chłopców „za utopijny triumf młodości nad bezsensownym światem, który kruszy się pod naporem własnej absurdalności i przestarzałości”, a sam reżyser był zaskoczony, że „młodzi ludzie z takim entuzjazmem przyjęli ową końcówkę. Być może nie umieli spojrzeć poza scenę finałową, bo według mnie bardzo trudno jest sobie wyobrazić, że Mick wygra”²⁸.

W pewnych aspektach film Andersona zmierza już w innym kierunku niż kino nowofalowców. *Jeżeli....* charakteryzuje gloryfikacja przemocy i surrealizm opowieści, a to zapowiada powstanie – trzy lata później – *Mechanicznej pomarańczy* Stanleya Kubricka. Również w rozwiązaniach technicznych można dostrzec pewne zmiany względem kina Nowej Fali. Prawie całkowicie znika filmowanie, które ma uchwycić rytm ulicy, zdjęcia charakteryzuje dużo większa precyzja, będąca w pełni świadomym zabiegiem, momentami ciężącym w kierunku kina „dobrze zrobionego”:

Sposób filmowania Ondříčka również buduje napięcie. Jak zauważył Michael Dempsey, w niektórych scenach daje nam obrazy uporządkowanego piękna – ujęcia ustanawiające pokazują teren szkoły, dobrze utrzymane trawniki, witraże i symetrycznie filmowany chór w kaplicy, urodziwego Philipa (Rupert Webster) wpatrującego się w Wallace’a na sali gimnastycznej, czy wesołą przejażdżkę na motocyklu z Dziewczyną. Kontrastują z tym niektóre krzykliwe sceny pokazujące zachowanie chłopaków, np. Micka celującego rzutkami w plakaty w swoim pokoju albo zawarcie braterstwa krwi²⁹.

Film nie stroni też od oczywistych nawiązań i kontekstów (czego, nieco paradoksalnie, były pozbawione projekty nowofalowe – stanowiące adaptacje literatury). Fabularnie *Jeżeli....* zostało oparte na średniometrażowym filmie Jeana Vigo *Pała ze sprawowania* (1933), opowiadającym o buncie uczniów, który kończył się strzelaniną. Jednak nie koneksje filmowe a literackie³⁰ zwracają uwagę widza – poczynawszy od tytułu, nawiązującego do poematu Rudyarda Kiplinga *If*³¹, poprzez

²⁸ Karolina Kosińska, *Czyja jest Brytania. Lindsay Anderson i Derek Jarman, czyli zaślubiny buntu z konserwatyzmem*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 53 (113), 2006, s. 37.

²⁹ John Izod et al., op. cit., s. 128.

³⁰ Zdaniem Klejsy, właśnie one ewokują odczytywanie drugiego dna filmu. Konrad Klejsa, *Paraboliczny dyskurs kontrkultury*, op. cit., s. 44.

³¹ Tekst poematu *Jeżeli...* w tłumaczeniu Jakuba Karola Parnasa: „Jeżeli zdołasz tam nie stracić głowy, / Gdzie inni tracą, jeszcze raniąc cię, / I ufać sobie, kiedy w ciebie wątpią / Ale uwzględnić

odwołania do jego powieści *Stalky i spółka*. W tej ostatniej autor opowiadał o systemie, który tylko pozornie wydawał się straszny – chłopcy poddani okrutnym torturom, w konsekwencji widzieli ich sens, a cała rebelia, którą przygotowywali, stanowiła zaplanowany element systemu treningowego. W *Jeżeli....* zupełnie inaczej – finał nie jest częścią szkolenia, lecz prawdziwym aktem zemsty. Przez to zresztą, jak pisze Klejsa, bardzo (przecież) kontestacyjny film Andersona nie spodobał się miłośnikom kina kontestacji³².

Drugim niewątpliwym źródłem inspiracji przy pracy nad *Jeżeli....* była dziewnastowieczna twórczość Georga Büchnera, którą Anderson przedstawił Sherwinowi jako niedościgniony wzór w trakcie pracy nad scenariuszem filmowym³³. Zgodnie z założeniami dramaturga, forma musiała podążać za treścią. W utworach Büchnera każdą scenę charakteryzował autonomiczny rys (odpowiednik rozdziałów w filmie Andersona), ale zestawione ze sobą stanowiły określoną całość. Z jego koncepcji korzystał epiczny teatr Brechta, do którego również odwołuje się w swoim filmie Anderson (stosując chwyt dystansacyjny, takie jak sekwencje czarno-białe i barwne³⁴, podział na rozdziały czy surrealizm opowieści) oraz w całej późniejszej trylogii o Micku Travisie³⁵.

ich wątplenia też; / Jeżeli umiesz czekać bez znużenia / I walczyć z kłamstwem, nie używać go / A za złość ludzką nie oddawać złością / Bez mądrych gadań i cnotliwych min. / Gdy marząc, w marzeń nie wpadniesz niewolę, / A myśląc, myśli nie bierzesz za cel, / Jeśli spotykasz Triumf czy Porażkę / Wiesz, co jest każdy z tych oszustów wart; / Gdy zdołasz znieść, że z prawdy, którąś głosił / Łapkę na głupców robi sobie łotr / A wśród ruiny swego życia / Zużytym sprzętem zaczniesz pracę znów. / Jeśli potrafisz swe wszystkie wygrane / Zgarnąć i rzucić na ryzyka los / I stracić i rozpocząć grę od nowa / Nigdy nie mówiąc o swej stracie nic; / Jeżeli zdołasz serce, nerwy, mięśnie / Zmusić do pracy, choć już brak im sił / I trzymać się, choć nie już w tobie nie ma / Prócz woli, która mówi: trzymaj się. / Gdy mówiąc z tłumem zachowasz swą godność / Lecz z nim nie zerwiesz, choć wezwie cię król / Jeśli ni wróg ni druh ciebie nie zrani / A ty każdego słuszną cenę znasz; / Jeśli w krytycznej w tym życiu minucie / Dasz kopie sekund wyścigową treść / TWOJA TA CAŁA ZIEMIA i co więcej / Będziesz mężczyzną wtedy...” Podają za: Jolanta Barańska, Andrzej Dżugaj, Janina Kwiatkowska-Korczak, *Życie i tragiczna śmierć Jakuba Karola Parnasa, wybitnego polskiego biochemika, współodkrywcę glikolizy*, „Kosmos. Problemy Nauk Biologicznych” t. 57, 2008, nr 1–2 (278–279), <<http://kosmos.icm.edu.pl/PDF/2008/1.pdf>> [dostęp: 28 stycznia 2016].

³² Konrad Klejsa, *Lindsay Anderson...*, op. cit., s. 19.

³³ John Izod et al., op. cit., s. 115–116.

³⁴ Co ponoć było tylko i wyłącznie zabiegiem związanym z niskim budżetem filmu. Sam Anderson mówił: „Należy zdać sobie sprawę z tego, że w wyborze scen sfilmowanych w czerni i bieli nie ma żadnego symbolizmu, żadnego ekspresjonizmu czy schematu. Gdy Mirek [Ondříček] powiedział, że z naszym budżetem [na lampy] i naszym planem czasowym nie może zagwarantować jakości kolorów w scenach w kaplicy w *Jeżeli...* [powiedziałem] «No to nakręcmy je w czarno-białym»”. Nie oznaczało to, że w *Jeżeli....* nie można było tego odbierać jako elementów Brechtowskiego dystansowania. Anderson stwierdził: „*Jeżeli....* nie jest w założeniu filmem, który ma agitować czy wznęcać bunt, ale mam nadzieję, że ludzie go zrozumieją. Dlatego podział na rozdziały i zastosowanie zarówno czarno-białego, jak i kolorowego filmu jest tym, co Brecht nazwał zdystansowaniem, które odrywa widza od jego emocji”. Cytaty pochodzą z pracy: Anthony Aldgate, Jeffrey Richards, *Best of British...*, op. cit., s. 212–213.

³⁵ Poza *Jeżeli....* składają się na nią *Szczęśliwy człowiek* oraz *Szpital Brytania*.

4. *Dalekie głosy, spokojne życie*

Drugi film Terence'a Daviesa *Dalekie głosy, spokojne życie* można by uznać za naturalną kontynuację Nowej Fali. Reżyserowi udało się w nim „przewyższyc” produkcje nowofalowe oryginalnością rozwiązań technicznych. Tak jak w filmach nowofalowców, w projekcie Daviesa fabuła imituje prawdziwe życie brytyjskiej rodziny robotniczej. Jednak sposób opowiadania dalece odbiega od schematów kina realistycznego (a warto pamiętać, że z mniejszym lub większym natężeniem stosowali takie techniki również nowofalowcy). Całość wygląda jak pocięty na kawałki film z lat 50. lub 60., ułożony w nowy achronologiczny porządek, dodatkowo wzbogacony ciekawie wykorzystaną ścieżką dźwiękową (składającą się z piosenek i retrospekcji, często wprowadzanych kontrapunktami dźwiękowymi). Opowieść dzieli się na dwie części³⁶: *dalekie głosy* odnoszące się do okresu terroru rodzinnego (filmowanego bardzo konsekwentnie w ciemnych barwach) oraz *spokojne życie*, w którym za pomocą słonecznych kadrów oraz rozjaśnień pokazuje się (przynajmniej pozornie) radośniejszą egzystencję bohaterów.

Fabuła opowiada o biednej robotniczej rodzinie, która jest terroryzowana przez brutalnego ojca. Podobnie jak u nowofalowców oraz w kinie artystycznym (definiowanym zgodnie z przywoływaną wcześniej koncepcją Bordwella), widz niewiele wie o motywacjach bohaterów: Dlaczego zachowują się w taki a nie inny sposób? Co jest powodem rodzinnego terroru? Nie pada żadna odpowiedź na te pytania. Podobnie nie są w żaden sposób tłumaczone ani rozwijane fabularne epizody (wyjazd syna do wojska, śluby córki i syna). Zamiast wyjaśnień reżyser proponuje muzyczne komentarze sytuacji.

W filmie Daviesa misterna funkcja retrospekcji pozostawia widza w ciągłej niepewności co do granicy między teraźniejszością a przeszłością. Sam reżyser twierdzi:

Żadna „historia” oparta na mechanizmach pamięci nie jest narracją w ogólnie przyjętym znaczeniu; jest z konieczności bardziej rozmyta i eliptyczna. Z tej przyczyny konwencjonalne oczekiwania, jakie towarzyszą zwykłej narracji, nie zostaną przez mój tekst zaspokojone [...]. Próbowałem stworzyć coś na kształt sieci współistniejących chwil, które opierają się działaniu czasu³⁷.

Davies wyraźnie podkreśla zabiegi montażowe nieintegralnym użyciem muzyki, która sama w sobie stanowi element retrospekcji (Oleszczyk nazywa to roz-

³⁶ Podobno taki układ był dyktowany problemami finansowymi, które wstępnie pozwoliły tylko na realizację pierwszej z nich.

³⁷ Cyt. za: Michał Oleszczyk, *Gorycz wygnania. Kino Terence'a Daviesa*, Korporacja ha!art, Kraków 2008, s. 41.

szczepieniem diegezy na wizualne „teraz” i dźwiękowe „wcześniej” oraz zwraca uwagę na wykorzystanie tych elementów w *Dzieciach* z roku 1976³⁸). W gąszczu wspomnień, zamkniętych w retrospekcjach, trudno jednoznacznie dociec chronologii, w niektórych przypadkach nie sposób nawet określić, do kogo owe wspomnienia należą. Nie jest to jednak niedopatrzeniem reżysera, a raczej świadomą techniką, mającą naśladować procesy pamięciowe za pomocą montażu obrazu i dźwięku. Retrospekcje są wprowadzane zarówno wizualnie (ruch kamery), jak i dźwiękowo, ale dużo rzadziej zostają wyraźnie zaznaczone, a tak było np. w *Sportowym życiu*, w którym podkreślano je sygnałami fabularnymi (takimi jak podanie narkozy) czy wizualnymi (efekt rozmycia). Technika użyta przez Daviesa bardziej przypomina sposób wykorzystania tych chwytów zaproponowany przez Richardsona w *Samotności...*, w której – podobnie jak w *Dalekich głosach...* – nie można odnaleźć wyraźnych znaków zapowiadających pojawienie się retrospekcji. Różnica polegała na tym, że w filmie nowofalowym widz cały czas patrzył na flashbacki z perspektywy głównego bohatera, a każdemu z nich towarzyszył wizualny sygnał przeniesienia w czasie, podczas gdy w filmie Daviesa często jest on tylko dźwiękowy.

Terence Davies chętnie wykorzystuje w swoich filmach statyczne ujęcia. W *Dalekich głosach...* używa ich, aby ustawić bohaterów w zastygłych pozach. Na pierwszy rzut oka (zwraca na to też uwagę Oleszczyk³⁹) trudno jest odróżnić takie ujęcia od – tak lubianej przez nowofalowców – stop-klatki. Oglądając *Dalekie głosy...*, widz zastanawia się, czy obserwuje stop-klatkę, czy unieruchomienie aktorów. Dopiero jazda kamery odkrywa prawdę. W ten sposób życie ubogiej robotniczej rodziny staje się wyjątkowe i uwzniośnione – przerywane wyśpiewywanymi komentarzami muzycznymi i zatrzymane w biegu codzienności. Tym samym w filmie Daviesa (zarówno w sferze wizualnej, jak i audialnej) widać odwołania do poetyckiego stylu opowiadania o codzienności – spod znaku kina Humphreya Jenningsa i Free Cinema.

Architektura brytyjskich domów w całym wyspiarskim kinie jest wykorzystywana w funkcji metaforycznej. Łatwo w *Dalekich głosach...* wytropić sceny, które stanowią przykład stałych elementów kina angielskiego – za taki uznać można inicjalne ujęcia pokazujące fronty szeregowych domków. W *Dalekich głosach...*, zanim pojawią się pierwsze kadry filmu, słychać poranną audycję radiową (takie same dźwięki towarzyszyły panoramie rozpoczynającej *Billy'ego kłamcę*). Z motywów, które wędrują z produkcji nowofalowych do kina Daviesa, warto wymienić też symbolikę kominka, wokół którego koncentruje się życie rodzinne i który ironicznie symbolizuje brak ciepła domowego (obecne zarówno w *Dalekich głosach...*, jak i *Samotności...*).

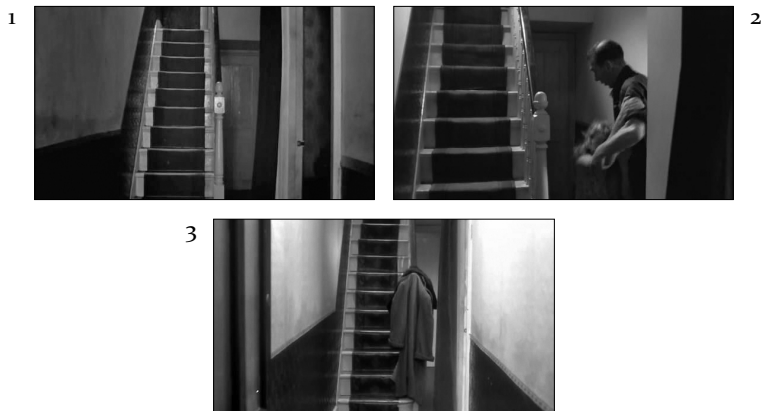
³⁸ Ibidem, s. 45.

³⁹ Ibidem, s. 47.



Fronty domów w *Billym kłamcy* i *Dalekich głosach...* oraz funkcja kominka w *Samotności...* i *Dalekich głosach...*

W *Dalekich głosach...* początkowe ujęcia frontowych drzwi są ważne z jeszcze jednego powodu: to tutaj dzieją się wszystkie najistotniejsze zdarzenia rodzinne. W *dalekich głosach...* widać przy nich samochód z konduktu pogrzebowego, w *Spokojnym życiu* przy drzwiach stoi wózek dziecięcy. Takie przenikanie tajemnicy życia i śmierci okazało się stałą cechą twórczości Daviesa, a było obecne już w Trylogii Terence'a Daviesa z roku 1984.



Dalekie głosy...: schody w funkcji narracyjnej

Za frontowymi drzwiami umiejscowione są schody, które w filmie Daviesa – jak w produkcjach Nowej Fali – pełnią fabularną i symboliczną funkcję. W początkowych ujęciach puste, towarzyszy im jedynie dźwięk zbiegających po nich dzieci (kadr 1). W kolejnym, kluczowym dla filmu, ujęciu przy schodach dochodzi do najdramatyczniejszego aktu przemocy rodzinnej (kadr 2), zilustrowane-

go, na zasadzie kontrapunktu dźwiękowego, piosenką *Taking a Chance on Love* (w podobnej funkcji w *Samotności...* pojawiła się pieśń *Jeruzalem*, stanowiąca tło dla brutalnego pobicia Stacey). Ostatnie z ujęć (kadr 3) prezentuje schody, na których poręczy zostaje powieszony płaszcz. Być może należy on do nieobecnego ojca, którego zabraknie na ślubie syna. Może właśnie za ojcem będzie tęsknił szlochający w dniu swojego wesela syn? Zgodnie z zasadami kina artystycznego, widz musi dointerpretować wszystkie zdarzenia. Jednak te trzy ujęcia schodów, które zostały rozsiane w całej opowieści, nie mogą pozostać niezauważone. Przypominają, że nie sposób zasufladkować ani tej rodziny, ani zachowań jej ojca. Radosny tupot dziecięcych stóp w pierwszym z ujęć, dramatyczne pobicie żony w drugim oraz porzucony płaszcz w trzecim stanowią tajemnicę rodziny, której nie można przykleić etykiety zamkniętej w określeniach „patologia” czy „margines”. Davies jest zbyt subtelny w swoich opiniach, by wydawać twarde, oceniające sądy.

5. Sekrety i kłamstwa⁴⁰

Choć na filmy Mike’a Leigh często patrzy się z perspektywy pytań socjalnych, reżyser zaprzecza temu, iż jego kino można nazwać społecznym:

Kino to narzędzie propagandy. Hitler doskonale zdawał sobie z tego sprawę. Tak więc nie zamierzam kreować się na reżysera zaangażowanego, chcę po prostu, aby widz dzięki ekranowym postaciom odkrył uczucia, emocje, a poprzez ich historię nauczył się lepiej rozumieć innych. Powiedziałbym raczej, że uprawiam krytykę społeczną za pośrednictwem kina obserwacji, bez jakiegokolwiek pompy czy ostentacji⁴¹.

W jego słowach, poza oczywistą kokieterią, dochodzi do głosu postawa, która zdradza społeczne zacięcie. Leigh ma rację, broniąc się przed gębą artysty zaangażowanego, jednak sam przyznaje, że uprawia krytykę społeczną. To ona staje się elementem, który nadaje jego filmom wymiar autentyczności. Ewa Mazierska zwraca uwagę na fakt, iż twórczość Leigh jest prawdziwa właśnie dlatego, że dotyczy spraw społecznych:

Jednak w filmie Leigh nie czuje się ani banału, ani fałszu. Myślę, że po części wynika to z wrażliwości autora na szczegóły – brzmienie dialogów, wygląd wnętrz mieszkalnych czy ogrodów oraz przekonującego aktorstwa (większość postaci odtwarzają stali współpracownicy Leigh: Timothy Spall, Phyllis Logan, Claire Rushbrook); po części zaś – z samego kształtu przedstawianej rzeczywistości. Mam na myśli to, że we współczesnej, rządzonej

⁴⁰ Część wniosków znajdująca się w tym podrozdziale pochodzi z mojej książki: Anna Śliwińska, *Sekrety i kłamstwa*, op. cit.

⁴¹ *Tropiciel prawdy*, rozmowa z Mike’em Leigh przeprowadzona przez Michela Rebichona dla miesięcznika „Studio” nr 114, 1996, oprac. M. Oleksiewicz, „Kino” 1997, nr 4, s. 51.

przez torysów, Brytanii granice społeczne i towarzyskie usztywniły się; wzrósł konformizm oraz identyfikacja z wartościami i sposobem myślenia przypisywanymi własnej klasie społecznej. Można powiedzieć, że w Brytanii rzeczywistość sięgnęła czy raczej zniżyła się do stereotypu. Ta zgoda na klaustrofobię, świetnie wyrażona przez Cynthię, która w pewnym momencie mówi: „Jasne, kochanie, że będę w domu, gdzie ja bym mogła pójść”, odróżnia bohaterów *Sekretów i kłamstw* od postaci z wcześniejszych filmów Leigh. Tamci bowiem próbowali wyrwać się ze swego małego świata, zrobić coś inaczej. Wprawdzie rezultat tych starań był zwykle mizerny, ale liczył się sam wysiłek, sama walka⁴².

Chęć „wyrwania się” – o której pisze Mazierska – silnie daje o sobie znać w *Nagich* Leigh, w których Johnny staje się postacią porównywalną z bohaterami Nowej Fali. W tym ostatnim kinie ograniczeniem wolności nie zawsze była sytuacja społeczna czy przymus życia zgodnie z mieszczańską wygodą i przyjętą normą. Więzieniem mogła stać się również relacja z bliską osobą. Postawa Jimmy’ego z *Miłości i gniewu* czy Franka Machina ze *Sportowego życia* opierała się na trudnej miłości do kobiety. Spadkobiercą agresywnych zachowań Jimmy’ego i Franka jest właśnie Johnny z *Nagich*, który niszczy wszelkie relacje z kobietami w imię rzekomej wolności. Bohater ucieka z rodzinnego miasta, żeby uniknąć odpowiedzialności za swój haniebny czyn, i trafia do mieszkania byłej dziewczyny, którą próbuje wciągnąć w świat swoich paranoi i obsesji. Jego przeintelektualizowany bełkot domaga się realizacji w życiu, jednak bohatera nie stać na działanie, czego konsekwencją jest finałowa scena filmu, w której Johnny wychodzi z mieszkania, by samotnie przemierzać puste ulice Londynu.

Bohaterka *Sekretów i kłamstw*, czarnoskóra okulistka (Hortense), postanawia odnaleźć swoją biologiczną matkę, którą okazuje się być biała, ekscentryczna i niewykształcona Cynthia. Kobieta ma już córkę Roxanne z innego związku. Cynthia (mimo niskiego statusu społecznego) nie jest osobą, która buntuje się przeciw zastanym hierarchiom czy drobnomieszczańskiej zaradności, będącej luksusem, na który nie może sobie pozwolić. Kobieta zdaje się nie zauważać spraw materialnych i nie bierze udziału w żadnym wyścigu o lepsze jutro⁴³. Potrafi wyrzucić szwagrowi i jego żonie (Maurice i Monica), że oddała im wszystkie pieniądze ojca, ale tak naprawdę nie chodzi jej o kwestie finansowe, tylko o rozluźnienie relacji, które uległy pogorszeniu właśnie w wyniku kłótni o pieniądze (tym samym w jej zachowaniu słychać dalekie echa postawy Colina z *Samotności...*, który gardził zabiegającymi o dobra materialne). W tym znaczeniu bohaterka *Sekretów i kłamstw* dziedziczy po niektórych protagonistach Nowej Fali (jak wiadomo, bohaterowie tego kina nie byli jednorodni) dystans do tego, co drobnomieszczańskie, jednak

⁴² Ewa Mazierska, *Z czułością*, „Kino” 1997, nr 3, s. 37.

⁴³ Zwracają na to uwagę Ray Carney i Leonard Quart, którzy przeciwstawiają myśl twórczą Leigh schematowi z filmów amerykańskich. Cynthia nie bierze udziału w żadnym wyścigu, ponieważ bohaterowie reżysera nie są nastawieni na walkę i potyczki. Por. Ray Carney, Leonard Quart, *The Films of Mike Leigh. Embracing the World*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, s. 14.

swoją postawę buduje nie na gniewie i buncie, lecz na radosnej beztrosce (jak inne bohaterki Leigh, np. Poppy w *Happy-Go-Lucky*).

Każdy z protagonistów Nowej Fali dostawał od losu szansę (którą z różnym skutkiem udawało im się wykorzystać), jaką wiele lat później daje swoim bohaterom Mike Leigh – „umożliwiając” im odbudowanie związków z innymi. W *Sekretach i kłamstwach* łatwo odnaleźć podobieństwo relacji łączącej Cynthię i Roxanne do tej, która była udziałem bohaterek *Smaku miodu*. Nie tylko dlatego, że w obu przypadkach chodzi o matkę i córkę. W filmach Richardсона i Leigh starsze kobiety charakteryzuje lekkomyślność, która w macierzyństwie nie tylko nie sprawdza się jako metoda wychowawcza, ale także powoduje agresywne zachowania ze strony córek. Dziewczyny uczą się samodzielności, ponieważ wiedzą, że na matki nie można liczyć. Cynthia zamyka się w świecie swoich dziwactw, a matka Jo jest zajęta romansowaniem z mężczyznami. Próba budowania z córkami relacji przyjacielskich też spełza na niczym. Mogłaby się udać, gdyby została poparta solidnym autorytetem, który kobiety powinny budować od początku macierzyństwa. W przypadku obu matek nie ma takiej możliwości, ponieważ dziewczęta, odbierając sprzeczne sygnały, przyzwyczyły się do ich ignorowania.

Nie jest jednak tak, że w *Smaku miodu* oraz *Sekretach i kłamstwach* nie ma miejsca na miłość i uczucie, które może stać się siłą wyzwalającą z klatki codziennych konfliktów. Jo ze *Smaku miodu* zbuduje dom z młodym homoseksualistą, jednak powrót matki zniszczy jej marzenie o stabilizacji. Diagnoza Leigh jest bardziej optymistyczna. To, co nie udało się na dłuższą metę u Richardсона, wybrzmiewa optymistycznym akcentem w finale *Sekretów i kłamstw*. Spotkanie z porzuconą wiele lat wcześniej córką pozwala Cynthii nie tylko stać się lepszym człowiekiem, ale także bardziej świadomą swojej roli matką dla Roxanne. W finale filmu wszystkie trzy (Hortense, Cynthia i Roxanne) siedzą w miniaturowym ogródku Cynthii i cieszą się swoim towarzystwem. Raduje je intymność relacji, którą mogą zacząć budować na nowo, tym razem bez sekretów i kłamstw.

Cynthia komentuje tę sytuację jednym zdaniem „To jest życie, no nie?”. Mały zagracony ogródek i siedzące w nim kobiety zostają sfilmowane z perspektywy lotu ptaka, co dodatkowo podkreśla głęboko humanistyczną wiarę w człowieka i potencjał relacji, które potrafi budować z innymi⁴⁴. Zdaje się, że Leigh zawsze marzył o fi-

⁴⁴ Carney i Quart widzą finał tego filmu jako bardzo optymistyczny i przez to jednak różny od wcześniejszych produkcji Mike'a Leigh. Zakładają co prawda, że w filmach reżysera dochodzi często do finałowego *katharsis*, ale nie widzą tu miejsca na *happy end*. Ray Carney, Leonard Quart, op. cit., s. 258.

Warto pamiętać, że publikacja Carneya i Quarta zamyka pewien etap twórczości reżysera, który właśnie po filmie *Nadzy* powoli zmierza w kierunku widzenia rzeczywistości w jaśniejszych kolorach. Słów autorów książki nie można traktować jako rozstrzygających z jeszcze jednego powodu. Cała twórczość Leigh należy przecież do tych, które balansują na granicy tragedii i humoru. Doskonale widać to właśnie w finale *Sekretów i kłamstw*, gdy tragiczna pajęczyna tajemnic zostaje rozplątana czułością i chęcią zmian w imię porozumienia.

nale filmu, w którym pozwoli bohaterom wyzwolić się z duchoty i ciasnoty miejsc oraz wyjść ku światu. Takie samo prawo wielokrotnie dawali swoim protagonistom twórcy nowofalowi – pozwalając wyjechać im za miasto (*Sportowe życie*, *Smak miodu*) czy uciec nad morze (*System*, *Miejsce na górze*, *Samotność długodystansowca*, *Rodzaj miłości*). U Leigh dopełnieniem obrazu „wyzwolenia” będą ujęcia pływania łódką w finale *Happy-Go-Lucky*. Wyjście z ciemnych, ciasnych pomieszczeń w kierunku słonecznego parku i radosnego dryfowania po wodzie stanie się definitywnym znakiem „uwolnienia”. Leigh wreszcie (a ta tendencja dawała o sobie znać już w latach 80.) pozwala bohaterom odetchnąć pełną piersią. Wyprowadza ich z szarych, krętych zaułków *Ponurych chwil* i *Wysokich aspiracji*, wyzwala z pułapki smutnych ulic *Nagich*, wypuszcza z klatek *Sekretów i kłamstw* czy blokowisk *Wszystko albo nic*. Wróci do tej diagnozy w *Kolejnym roku*, w którym życie zgodne z rytmem natury i na łonie przyrody daje bohaterom satysfakcję i spełnienie.

Azyłem protagonistów Nowej Fali (poza prostym życiem i ucieczką za miasto) był obszar zachowań dziwnych, dzikich, wyrwanych spod kontroli. Po raz kolejny widać tu linię styczną łączącą filmy Leigh i produkcje z przełomu lat 50. i 60. Kino Leigh zaludniają dziwne, ekscentryczne postaci, które charakteryzuje oryginalny wygląd i nietuzinkowy sposób bycia. Zarówno w przypadku kina Nowej Fali, jak i twórczości Leigh owa odmienność, dzikość bohaterów może pełnić funkcję terapeutyczną – być obszarem wykrzyczenia żalu, ale także metodą na osvajanie obcego świata. Dla Jimmy’ego z *Miłości i gniewu*, tak jak dla Johnny’ego z *Nagich*, życie jest sceną, na której raz po raz monologuje i odgrywa scenki rodzajowe, by przełamać konwencję mieszczańskiej poprawności. W konstrukcji postaci Cynthii z *Sekretów i kłamstw* czy Poppy z *Happy-Go-Lucky* złamanie konwenansów odbywa się jakby mimochodem, pozwala na zjednanie sobie nie tylko wszystkich wokół, ale także umacnia przyjaźń widza, który nie jest w stanie osądzić bohaterów, ponieważ pozostaje pod stałym urokiem ich poczucia humoru i ekscentryczności. Stąd Cynthia z *Sekretów i kłamstw*, zastanawiając się, co jej córka chciałaby dostać na 21. urodziny, znajduje tylko jedną odpowiedź – śmierć matki (cytując bohaterkę: „moją głowę w piekarniku”), chłopaka Roxanne uważa natomiast za podejrzanego, ponieważ, jej zdaniem, chodzi jak krab.

W twórczości Leigh element ekscentryczności dotyczy też wyboru ciekawych aparycji oraz zachowań postaci (np. kolorowe ubrania Poppy z *Happy-Go-Lucky* albo nietuzinkowe twarze postaci ze wszystkich jego filmów), dzięki nim obraz filmowy – choć rzeczywisty – nie staje się monotony. Nadal jest wyraziście realistyczny, ale uderza swoją odrębnością (jak w filmach Nowej Fali). Przykuwa uwagę i nie pozwala oderwać wzroku od protagonistów i ich problemów. Ekscentryczny i nieco sztuczny bywa również sposób mówienia bohaterów, którzy od pierwszych ujęć zaskakują swoją niecodzienną angielszczyzną. Częstym zjawiskiem jest niemożliwa wręcz do całościowego zrozumienia „paplanina”, która charakteryzuje – w wesołej odświeżonej – Cynthię z *Sekretów i kłamstw*, Poppy z *Happy-Go-Lucky*

i Mary z *Kolejnego roku*, w dramatycznej i agresywnej zaś – Johnny’ego z *Nagich* czy Scotta z *Happy-Go-Lucky*. Każdy zna osoby, które tak mówią (element realistycznego naśladownictwa), ale jednocześnie na ekranie ten sposób komunikowania przykuwa uwagę i każe przyjrzeć się danej postaci uważniej.

W kinie Nowej Fali pokazano społeczeństwo, które powoli przechodziło od świata pracy do świata konsumpcji. Nadal pojawiały się ujęcia bohaterów przy pracy, ale często wypierały je obrazy różnorakiego spędzania wolnego czasu. W *Sekretach i kłamstwach* najistotniejsza w kontekście zaangażowania społecznego pozostaje niewątpliwie kwestia pracy i stosunku ludzi do tego, czym się zajmują zawodowo. Już pierwsze ujęcia filmu prezentują wszystkich bohaterów przy pracy (Maurice fotografuje ślub, Roxanne zamiata ulice, Cynthia składa kartony w fabryce, a Hortense pracuje jako optyk). Z grona bohaterów *Sekretów i kłamstw* nie pracuje tylko Monica i, jak okazuje się później, jest ona jedną z najbardziej tragicznych postaci całej opowieści. Żona Maurice’a całą aktywność przelewa na inne działanie – zajmowanie się domem. Swoje zdolności wykorzystuje tak, aby jak najpiękniej urządzić wnętrze, w których żyje z mężem. Głęboko socjalistyczne przekonania Leigh każą mu pokazać świat, w którym praca jest jedną z ważniejszych wartości. Nie tylko dlatego, że umożliwia życie na wyższym poziomie społecznym (Hortense, Maurice), ale przede wszystkim dlatego, że daje szansę na aktywność i walkę o lepsze jutro. Praca uszlachetnia – zdaje się mówić reżyser i słyszać w tym echo uwielbienia, jakim Jimmy z *Miłości i gniewu* darzył proste życie Ma Tanner. W *Sekretach i kłamstwach* idealną ilustracją tej diagnozy są dwa epizody, na które zwraca uwagę Garry Watson⁴⁵. Najbardziej dramatyczne okazują się losy osób, które nie mogą pracować. Pierwsza z historii łączy się z młodą dziewczyną, która odwiedza atelier Maurice’a. Kobieta mówi, że straciła pracę wizażystki, ponieważ została oszpecona w wyniku wypadku samochodowego. Zaraz po tym epizodzie pojawia się kolejny, pokazujący byłego właściciela zakładu fotograficznego, w którym obecnie pracuje Maurice. Mężczyzna sięgnął dna, ponieważ przestał aktywnie wykonywać swój zawód. Diagnoza Leigh jest prosta, acz poruszająca: pracujące osoby, czymkolwiek by się zajmowały, zasługują na szacunek, natomiast brak aktywności prowadzi do nieuchronnego zaniku sił witalnych.

6. Jestem Joe

Ken Loach celująco odrobił lekcję z obserwacji społeczeństwa i uczynił z niej główny temat swoich filmów. W tym znaczeniu jest zdecydowanie bardziej zaangażowany społecznie niż twórcy nowofalowi. U nich, o czym była mowa wcześniej, problemy socjalne pozostawały w tle, były wspominane mimochodem i mniej lub

⁴⁵ Por. Garry Watson, *The Cinema of Mike Leigh. A Sense of the Real*, Wallflower Press, London 2004, s. 126.

bardziej zgrabnie wpisywały się w strukturę opowieści. W większości filmów Loacha są one osią narracji, napędzają wszelkie relacje i zdarzenia (przykłady można mnożyć: emigracja w *Chlebie i róży* i *Polaku potrzebnym od zaraz*, samotne macierzyństwo w *Biedroneczko, biedroneczko*, bezrobocie i problemy z pracą w *Rozbitkach*, *Wietrze w oczy* czy *Riff-Raff*, problemy młodzieży w *Słodkiej szesnastce* i *Klubie Jimmy'ego* itd.). Karolina Kosińska pisze:

Jego sygnatura to raczej ostrość przekonań połączona z ogromnym zrozumieniem i trudną do nazwania czułością wobec ludzi, o których mówi. Loach potrafi robić filmy patetyczne i proste zarazem, umie połączyć upiorny portret beznadziei z humorem, który każe śmiać się przez łzy. Jest dydaktyczny, ale wie, jak w najmniej spodziewanym momencie trafić widza w samo serce. Niezwykły pragmatyzm i obsesja użyteczności w żaden sposób nie temperują tu czasem wręcz naiwnej wiary i pasji⁴⁶.

Z kolei Michał Oleszczyk zwraca uwagę na pewien, niemożliwy do pominięcia, fakt, który dotyczy bohaterów kina Loacha⁴⁷. Jak zauważa badacz, poza nielicznymi wyjątkami bohaterami jego filmów są mężczyźni, funkcja kobiet często spychana jest na drugi plan, charakteryzuje ją bierność⁴⁸:

Bohater Loacha to bohater męski. Jeśli jest ofiarą (częsty przypadek w filmach Brytyjczyka), to treścią opowieści jest jego czynny (nie zawsze zwycięski) bunt przeciwko doświadczanej opresji i własnym słabościom. Wydaje się, że właśnie owo skupienie się na mężczyznach stanowi jedną z głównych cech, które różnią kino Loacha od twórczości innego mistrza brytyjskiego kina, Mike'a Leigh⁴⁹.

Jednak protagonista Loacha mimo istotnej funkcji, jaką pełni w narracji – często staje się bardziej nośnikiem idei niż człowiekiem z krwi i kości. Spychając bohatera na drugi plan, reżyser *Ojczyzny* daleko odchodzi od dziedzictwa Nowej Fali. Trafnie ilustruje ten przypadek ostatni z filmów Loacha – *Klub Jimmy'ego*. Opowiedziana w nim historia ma wszystkie cechy odziedziczone po Nowej Fali, a jednak zawodzi w budowie bohatera, który mimo buntu staje się miałką i nijaki, ginąc w lawinie wygłaszanych, bądź co bądź, słusznych opinii i sądów. Nowofalowcy nigdy nie stracili z oczu głównego bohatera i jego podmiotowości. Konstrukcja protagonisty Nowej Fali często otwierała widza na ważne problemy społeczne, nigdy jednak nie działało się odwrotnie.

W kwestii konstrukcji postaci *Jestem Joe* staje się, z całą pewnością, chlubnym wyjątkiem w twórczości Loacha. Nie idea niesie w nim bohatera, a bohater

⁴⁶ Karolina Kosińska, *Po czyjej jesteś stronie?*, op. cit., s. 184.

⁴⁷ Oleszczyk widzi jednak sporo różnic między kinem Nowej Fali a projektami Loacha. Zakłada przy tym, że bunt nowofalowców miał jednorodny wymiar, a jego reprezentacją były filmy *Miłość i gniew* oraz *Samotność długodystansowca*. Por. Michał Oleszczyk, *Ken Loach*, op. cit., s. 113.

⁴⁸ Ibidem, s. 105.

⁴⁹ Ibidem.

ideę⁵⁰. Pierwsze kadry filmu wypełnia czarny ekran, a widz słyszy z offu wyrazisty głos, którym ktoś prowadzi monolog na temat uzależnienia. Początkowa ciemność ekranu pozwala w stu procentach skupić się na słowach Joe („My name is Joe... and I'm an alcoholic”), który mówi o dochodzeniu do samoświadomości, pozwalającej określić istotę jego problemu. Po pierwszym zdaniu wypowiedzianym przez bohatera (podobnie jak w kinie Nowej Fali) można scharakteryzować jego status społeczny i część Wielkiej Brytanii, z której pochodzi. Po latach zmagañ z chorobą alkoholową Joe postanawia przestać pić. Jest bezrobotny, a jego jedyną pasją staje się trenowanie amatorskiej, zapewne najgorszej w Glasgow, drużyny futbolowej. Dzięki temu poznaje Sarah, która jest pracownikiem socjalnym i pomaga Liamowi, jednemu z podopiecznych Joe. Wątek Liama i jego rodziny, choć poboczny, okazuje się bardzo ważny, a nawet kluczowy dla opowieści. Joe próbuje mu pomóc, ponieważ chłopak naraził się lokalnym gangsterom. Sytuacja od początku wydaje się beznadziejna, a nad losami bohaterów wisi nieuchronne fatum.

Postać głównego bohatera została stworzona zgodnie z kanonami znanymi z kina Nowej Fali. Twarz Joe (granego przez Petera Mullana) nie odpowiada hollywoodzkim standardom piękna, zostają na niej wyrysowane wszystkie trudne doświadczenia, które stały się udziałem mężczyzny. Joe pochodzi z niższych warstw społecznych i z trudem stara się wiązać koniec z końcem. Stwierdza, że Sarah powinna być szczęśliwa, ponieważ ma pracę, mieszkanie, pieniądze, szansę na emeryturę. Jego słowa pokazują przesunięcie hierarchii wartości wobec tych, które reprezentował Jimmy z *Miłości i gniewu*. Dla Joe skromne, biedne życie nie jest powodem do dumy, ale raczej ciągłą walką o przetrwanie kolejnych dni. Nie oznacza to wcale, że jego ambicje przypominają te, które kierowały postępowaniem bohatera *Miejsca na górze*. Joe nie chce się dorobić, pragnie żyć godnie.

W gąszczu dramatycznych spraw (problemów bezrobocia, dramatów rodzinnych, nałogów) Loachowi, podobnie jak twórcom Nowej Fali, udaje się zachować właściwy dystans i lekkość opowieści, która teoretycznie taka być nie powinna. Sukces zapewniają te same chwytły, które stosowali reżyserzy Nowej Fali – na czele z wykorzystaniem dowcipu i humoru. Karolina Kosińska pisze:

Loach, wsłuchany w anarchiczny humor, tak typowy dla brytyjskiej klasy robotniczej, wplata w swoje filmy sceny łagodzące sprawy beznadziejne, oferując tym samym może jedyny sposób radzenia sobie z rzeczywistością. Ów „wspólnotowy” humor pojawia się też wtedy, gdy scena stoi na skraju patosu⁵¹.

⁵⁰ Karolina Kosińska uważa, że w większości filmów Loacha relacje między bohaterami są najważniejsze. Sama jednak stwierdza (co w moim przekonaniu dzieje się w kinie Loacha często): „Loachowi zdarza się popaść w dydaktyzm, a wtedy film staje się schematyczny i traci siłę rażenia”. Karolina Kosińska, *Po czyjej jesteś stronie?*, op. cit., s. 193.

⁵¹ Ibidem.

Bohater *Jestem Joe* potrafi dowcipnie skomentować nawet najtrudniejszą sytuację, a scena, w której piłkarze obu amatorskich drużyn są ubrani w takie same kostiumy zawodników Zachodnich Niemiec, należy do jednej z najbardziej zabawnych we współczesnym kinie brytyjskim.

Kolejnym podobieństwem, które łączy Joe z bohaterami Nowej Fali, staje się jego wewnętrzny, przechodzący liczne metamorfozy, bunt. Od tego, który towarzyszył mu w zwidach alkoholowych i w wyniku którego pobił towarzyszkę libacji (o czym widz dowiaduje się w retrospekcji towarzyszącej słowom Joe), poprzez ten, który każe bohaterowi w iście szczeniackim stylu pomalować farbą auto pracownika Urzędu Pracy, aż do złości zamkniętej w monologu jak z kina Nowej Fali (słowa skierowane do Sarah: „Żałuję, że nie żyję w twoim małym, miłym, schludnym świecie. Są tacy, którzy nie mogą pójść na skargę do policji. Nie mogą zaciągnąć długu w banku. Nie mogą zmienić domu i wynieść się stąd. Są tacy, co nie mają wyboru. Ja, kurwa, nie miałem wyboru! Ale nie chcę, żeby on nas rozdzielił. Żeby to nas zatruło”). Joe jak młodzi gniewni nie zgadza się na zastanę rzeczywistość. Walczy z niesprawiedliwością społeczną i nie zawaha się wprowadzać w życie swoich postulatów. Idzie nawet o krok dalej niż bohaterowie Nowej Fali. Nie pozostaje w obszarze buntu, który ma charakter krzyku, jak w *Miłości i gniewie*, czy ucieczki od rzeczywistości, jak w *Billym kłamcy* – Joe podejmuje działanie.

Warto zwrócić też uwagę na fakt, że Loach (inaczej niż brytyjscy nowofalowcy) chętnie korzysta z konwencji gatunkowych, by za ich pomocą opowiedzieć o życiowych zmaganiach Joe. Zgodnie ze schematami komedii romantycznej para głównych bohaterów na pierwszy rzut oka nie ma prawa być razem – pochodzą z innych środowisk, reprezentują inne wartości. A jednak już od początkowych ujęć widz jest przekonany, że coś ich musi połączyć. Pierwsze spotkanie, zgodnie z przyjętą konwencją gatunkową, zostaje opatrzone ironicznymi i złośliwymi uwagami Joe dotyczącymi tego, w jaki sposób Sarah prowadzi samochód. Takie zawiązanie akcji, które pozornie oznacza wrogie nastawienie protagonistów, jest jednym z najczęstszych rozwiązań stosowanych przez autorów komedii romantycznych. Schemat komediowy powtórzono także przy pierwszej randce, gdy bohaterka zatrząskuje klucze w swoim mieszkaniu i przez to musi nocować u mężczyzny. Warto pamiętać, że luźne i fabularne nawiązania do gatunku nie oznaczają wcale jego stuprocentowej realizacji. Omawiana scena wymownie zmienia lekki nastrój w gorzką prawdę. Zatrzaśnięcie drzwi przez Sarah skutkuje koniecznością nocowania u Joe (chwyt znany z tego gatunku filmowego), jednak całe zdarzenie miało miejsce, ponieważ kobieta weszła do mieszkania po pieniądze dla Joe, którego nie było stać na taksówkę. W skrępowaniu tej niezręcznej sytuacji reżyser przypomina o statusie społecznym bohatera, a tym samym rezygnuje z tonu komedii romantycznej. Powróci do niej w scenie oświadczyn w trakcie spaceru pary zakochanych. Mimo romantycznego anturażu, finał sceny ponownie wymknie się

konwencjom gatunkowym i wybrzmi gorzko oraz nad wyraz realistycznie. Film Loacha, mimo humoru i wygrywania konwencji gatunkowych, pozostaje wierny ideałom realizmu i społecznego zaangażowania.

7. *Billy Elliot*

Producenta *Billy'ego Elliota*, Jona Finna, podobnie jak Stephen'a Daldry'ego, poruszył autobiograficzny scenariusz Lee Halla. Finn mówił o osobistym stosunku do opowieści:

Mój dziadek pracował w kopalni i obraz społeczności górniczej zachowuję w pamięci od dzieciństwa. Tak naprawdę to cała rodzina ze strony mojej matki w taki czy inny sposób związana była z rejonem górniczym, dokładnie tym, który widzimy na ekranie. Sam znam to uczucie wyrwania się poza tak znany świat ciężkiej codziennej pracy – w mojej rodzinie byłem pierwszą osobą, która opuściła strony rodzinne i podjęła naukę w college'u⁵².

Billy Elliot został wychowany w górniczej rodzinie, w której prym wiodą ojciec i brat. Obu mężczyzn przepełnia gniew, czemu wyraz dają w trakcie strajków – „protestują w jedyny sposób, jaki znają – agresją i przemocą”⁵³. Również w Billym chcą zaszczerpić wzorzec męskości, który ojciec utożsamia z trenowaniem boksu. Chłopiec woli jednak lekcje baletu prowadzone przez niespełnioną tancerkę – panią Wilkinson.

Bunt Billy'ego najpełniej widać w scenach tańca. Chłopiec wyznaje przed komisją egzaminacyjną, że gdy zaczyna tańczyć, jest spięty, ale po chwili to uczucie mija. Jego naburmuszona twarz, gniewny i kanciasty taniec przypominają frustrację i złość bohaterów Nowej Fali. Chłopak wielokrotnie odbija się od murów i krat, metaforycznie pokazujących uwięzienie, które można przezwyciężyć tylko tańcem:

Lekcje tańca sprawiają, że chłopiec zaczyna wrywać się na wolność – coraz częściej wybiega na otwarte przestrzenie, a kamera pokazuje coraz większe fragmenty nieba. Zamasytne ruchy tańczącego chłopca wymagają miejsca, dziecko więc nie wraca już do domu skrajem ulicy, ale biegnie jej środkiem, podskakując, wymachując nogami, stepując, okręcając się wokół własnej osi⁵⁴.

Napis „Durham, North East, 1984”, rozpoczynający film, sugeruje lokalizację, którą można kojarzyć z kinem nowofalowym. Mieszkanie Billy'ego, podobnie jak

⁵² Cyt. za: Joanna Preizner, *Stephen Daldry: o pragnieniach (nie)spełnionych* [w:] *Autorzy kina europejskiego VI*, pod red. Alicji Helman i Andrzeja Pitrusa, Kino Rabid, Warszawa 2011, s. 45.

⁵³ Ibidem, s. 47.

⁵⁴ Ibidem, s. 50.

domy bohaterów Nowej Fali, jest biedne, zagracone i zaniedbane, tak też wygląda cała dzielnica, w której wizerunku reżyser szuka oryginalnego piękna. Z jednej strony, przeestetyzowane, uderzające wyrazistymi kolorami kadry przypominają produkcje hollywoodzkie, z drugiej – takie zabiegi są podobne do rozwiązań znanych z projektów nowofalowych, w których operatorzy odnajdywali poezję w codziennym życiu. Także koloryt miejsc pozostaje taki sam jak w Nowej Fali. Pojawiają się charakterystyczne ujęcia miasta z oddali oraz szukanie piękna w industrialnym krajobrazie, który dodatkowo bywa uwznioślany muzyką z *Jeziora łabędziego*.



1 – *Billy Elliot*, 2 – *Sportowe życie*, 3 – *Billy Elliot*, 4 *Smak miodu*

W *Billym Elliocie* (mimo że jego akcja dzieje się w latach 80.) nadal silnie podkreślane są podziały klasowe (które zaczęły topnieć już od lat 50.). Klasę społeczną w filmie Daldry'ego, jak w Nowej Fali, zdradza strój, akcent, urządzenie mieszkania. Dysonans między domem Billy'ego a mieszkaniem pani Wilkinson oraz między strojami ojca chłopca a ubiorem nauczycieli w szkole baletowej wyraźnie eksponuje różnice w poziomie ich życia. W Wielkiej Brytanii sposób mówienia jest tym elementem, który najbardziej wyróżnia ludzi. Już po kilku zdaniach można przypisać daną osobę do określonej szerokości geograficznej oraz określić jej status społeczny. Widać to w *Billym kłamcy*, w którym właśnie język stał się przestrzenią drwin bohatera (najłatwiej go przecież przedrzeźniać). Sposób mówienia „zdradza” społeczne koneksje wszystkich protagonistów. Nauczycielka z *Billy'ego Elliota* mówi *bloody*, co jest charakterystyczne dla niższej klasy średniej. Podobnie w przypadku ojca Billy'ego Kłamcy powtarzanie tego słówka sugeruje, że awansował on społecznie z klasy robotniczej, tak samo jak nestor rodziny z *Music-hallu*. W *Billym Elliocie*, jak w filmach Nowej Fali, dawna klasa robotnicza żyje teraz standardami klasy średniej i, jak ona, zostaje uwiedzona przez kulturę masową (wyraźnie widać to w fascynacji telewizją).



Oglądanie telewizji w *Z soboty na niedzielę* i *Billym Elliotcie*

Billy Elliot nie jest pozbawiony humoru – słodko-gorzki styl opowiadania towarzyszy prawie wszystkim momentom opowieści (jak to często bywa w produkcjach Nowej Fali i kinie brytyjskim w ogóle). Nawet scena strajku oraz ucieczki przed policją, mimo dramatycznego finału, nosi znamiona komiczne. Radość często miesza się tu ze smutkiem. Przykładem jest scena, w której ojciec przybiega do klubu, żeby pochwalić się sukcesem Billy'ego. Koledzy z pośępnymi minami informują go, że strajk się skończył, do czego w pewnym stopniu przyczynił się ojciec Billy'ego, który został łamistrajkiem, by syn mógł zrealizować swoje marzenie o profesjonalnej szkole baletowej.

Jest jednak coś, co wyraźnie różni *Billy'ego Elliota* od filmów Nowej Fali. Po pierwsze, spokojniejsze i bardziej płynne prowadzenie kamery, które stawia nie na eksperymenty, lecz na kino „dobrze zrobione”. Po drugie, hollywoodzki sposób opowiadania historii – jak w melodramacie⁵⁵ czy bajce z happy endem⁵⁶. Finał jest w pełni hollywoodzki – rodzina Billy'ego akceptuje jego wybór i z dumą ogląda go w trakcie przedstawienia *Jeziora Łabędziego*. Na widowni siedzi też, ubrany w damski strój, przyjaciel, który pogodził się ze swoją seksualnością⁵⁷. Oto zakończenie niemożliwe do utrzymania w kinie Nowej Fali. Nawet najbardziej zbliżona do pozytywnego finału opowieść, zawarta w *Miłości i gniewie*, zostawiała widza ze znakiem zapytania dotyczącym dalszych losów filmowego małżeństwa. Trudno było uwierzyć, że kompromis, na który zdecydował się krnąbrny Jimmy, mógł stać się gwarantem szczęścia rodzinnego. W kinie Nowej Fali wierzyło się w codzienne życie, często bardzo dalekie od bajki.

⁵⁵ Zwraca na to też uwagę: Wojciech Orliński, *Melodramat w stylu punk*, „Gazeta Wyborcza” 2001, nr 36, s. 16.

⁵⁶ Typowo hollywoodzka jest też dramaturgia filmowa – wraz z punktami zwrotnymi. Sam reżyser był zadowolony z hollywoodzkiego zakończenia filmu, co podkreślał w wywiadach. Por. Joanna Preizner, op. cit., s. 53.

⁵⁷ W tej postaci kryje się najprawdopodobniej odwołanie do życia reżysera, który także zmagał się ze swoją seksualnością. Więcej na temat seksualności bohaterów: Karolina Kosińska, „*Billy Elliot*” *Stephena Daldry'ego, czyli androgyniczna alternatywa*, „Kultura Popularna” 2002, nr 1, s. 141–148.

8. *Fish Tank*

Bohaterka filmu Andrei Arnold – Mia – jest pyskatą i agresywną nastolatką, toczącą ciągle boje z matką i siostrą. Stresujące sytuacje dziewczyna odreagowuje tańcem, dzięki któremu zostaje zauważona i doceniona przez nowego kochanka matki. Bunt Mii jest w pełni umotywowany, zasadza się na braku akceptacji życia, które przygotował dla niej los. W pierwszej kolejności dziewczyna sprzeciwia się matce i jej swobodnemu życiu (podobnie jak Jo w *Smaku miodu*), po wtóre – nie zgadza się na smutną rzeczywistość blokowiska oraz protestuje przeciw prawom, które rządzą zakłamanym światem dorosłych (w tym przypomina Colina z *Samotności długodystansowca*).

Szansy na wyrwanie z szarej rzeczywistości upatruje w dwóch obszarach – tańca, który jest jej odskocznią od dramatycznej codzienności, oraz relacji z kochankiem matki⁵⁸. Taniec jest tu pokazywany, podobnie jak w przypadku *Billy'ego Elliota*, jako przestrzeń rozładowania emocji. Jednak w filmie Arnold brakuje holwoodzkich rozwiązań, które towarzyszą obrazowi Daldry'ego. Reżyserka mówi:

To nie przypadek, że tak wielu młodych ludzi zafascynowanych jest tańcem. Bo w tańcu można pokazać jednocześnie wrażliwość i agresję, wolność i całkowite stopienie się z muzyką albo partnerem. Tańcząc, można się buntować, ale też komunikować – jeden z nielicznych momentów, kiedy matka Mii zbliża się do swojej córki, to scena, w której zaczynają nagle poruszać się identycznie w rytm muzyki. Trwa to parę sekund, a ma dużo większą wartość niż słowa⁵⁹.

Arnold przywołuje kilka tropów, które widz zna z typowych opowieści o wielkiej karierze, rodzącej się z cierpienia i bólu. Mia mogłaby wziąć udział w *talent show* i osiągnąć sukces. Niestety, konkurs talentów w *Fish Tanku* wygląda jak nabór do klubu strip-tease'u. Dodatkowo taniec dziewczyny wcale nie zachwyca kunsztem ani wyjątkowością (jak bywa w produkcjach w stylu *Step Up*), jest raczej uderzająco przeciętny i bardzo trzeba się starać, by uwierzyć w jego wyjątkowość. Nie o to w nim jednak chodzi. Dla Mii staje się on sposobem na odreagowanie, zapomnienie o codzienności. Jest jej Ambrozją, która, jak w przypadku Billy'ego Kłamcy, daje możliwość ucieczki w dowolnym momencie i miejscu. Tym autentyczniej i naturalniej wygląda zakończenie filmu, w którym po raz pierwszy widać bohaterkę w ciepłych relacjach z rodziną. Wspólny taniec z matką i siostrą (wspomniany przez Arnold) oznacza ciche porozumienie, które udaje się osiągnąć dopiero przed wyjazdem Mii. Bohaterka decyduje się na krok, na który nie było stać Billy'ego Kłamcy – wyjeżdża, a po wielkości bagażu, który pakuje, można sądzić, że nie zamierza wrócić.

⁵⁸ Romans ze starszym mężczyzną jako alternatywa dla nudnego, szarego życia pojawił się także w nowofalowej *Dziewczynie o zielonych oczach*.

⁵⁹ Paweł T. Felis, *Nie ma diabła bez Boga i słowa „Kocham” bez „Nienawidzę”*, „Gazeta Wyborcza” 2010, nr 31, s. 11.

Poza tańcem sposobem na odreagowanie miałości świata jest dla Mii relacja z kochankiem matki. Z psychologicznego punktu widzenia można by analizować tę sytuację w kryteriach współzawodnictwa matki i córki w wyścigu o względy tego samego mężczyzny. Ten ostatni, dzięki nietuzinkowym umiejętnościom aktorskim Michaela Fassbendera, cały czas pozostaje dwuznaczny – z jednej strony fascynuje i pociąga, z drugiej – jest odrzucający i z całą pewnością ukrywa jakieś sekrety. W tę pułapkę niejednoznaczności wpada Mia, która daje się uwieść okazanej jej życzliwości, sprawnie dobieranym komplementom oraz smakowi tajemnicy i zdrady. Jak się okazuje, mężczyzna oszukuje w dwójnasób – nie tylko zdradza kochankę z jej córką, ale przed obiema ukrywa fakt posiadania rodziny. Jak pisze Tadeusz Sobolewski:

Osiedle jest dla niego „rybnym stawem”, do którego przychodzi na połów. Ma tutaj drugie, wesołe erotyczne życie, bez żadnych konsekwencji. Gdzieś dalej, w schludnych domkach jednorodzinnych – żona, dziecko. Tu, w proletariackim blokowisku, po robocie, Connor żyje jak basza. Potem wraca do swojego małżeńskiego życia. W jego postawie jest coś z kolonizatora, właściciela i dobroczyńcy zarazem⁶⁰.

Dziewczyna zostaje zraniona po raz kolejny. Mści się w buntowniczy sposób – uprowadza córkę kochanka, ale w momencie, w którym mogłaby przyczynić się do jej śmierci, ratuje ją. Mia nie jest przecież okrutna, bo w brytyjskim kinie społecznym nie ma jednoznacznie złych bohaterów. Wszyscy są natomiast prawdziwi i wplątani w dramatyczne sytuacje, dyktowane pozycją społeczną i relacjami, w które wchodzi. Mia nie czuje się ani rozumiana, ani akceptowana (matka po zniknięciu kochanka wyrzuca jej, że planowała ją usunąć). Dziewczyna, podobnie jak jej rówieśnicy, żyje z rodzinnego zasiłku, nie chodzi do szkoły, wdaje się w bójki, wyłudza pieniądze i stara się po prostu przeżyć kolejny dzień.



Fish Tank, Rodzaj miłości

Krajobraz w *Fish Tanku* bardzo przypomina ujęcia z filmów Nowej Fali. Widza uderza podobieństwo lokalizacji – to samo fabryczne miasto, identyczne ulice,

⁶⁰ Tadeusz Sobolewski, *Szczęście blokowisk*, „Gazeta Wyborcza” 2010, nr 31, s. 11.

szare blokowiska. Do repertuaru analogicznych scenografii można też zaliczyć wizerunki podejrzanych klubów, brudne zaułki i dworce kolejowe, które wcale nie muszą zwiastować pozytywnych zmian w życiu bohaterów (jak często bywa w hollywoodzkim kinie).



Dworce w *Fish Tank* (1) i filmach nowofalowych: 2 – *Rodzaj miłości*, 3 – *Sportowe życie*

W filmie można odnaleźć – obecną u nowofalowców – krytykę telewizji, która ustala niedoścignione i wydumane wzorce. Życie rodzinne bohaterki często toczy się w salonie, wokół telewizora. Młodszą siostrę fascynuje blichtr telewizyjnych gwiazd, na co Mia – podobnie jak Arthur z *Z soboty na nadzieję* czy Colin z *Samotności długodystansowca* – patrzy z pogardą. Sobolewski sugeruje:

Na zalane słońcem osiedle, gdzie króluje hip-hop, gdzie dziewczyny w dresach ćwiczą taniec albo paląc papierosy i pociągając piwo z puszki, wylegają się przed telewizorami, w których leci „taniec z gwiazdami”, można spojrzeć jak na obraz życia współczesnego proletariatu – bezrobotnej klasy karmionej rozrywką, hodowanej na sprzedaż. Nie widać nędzy, ale jest w tym rodzaj niewidzialnej niewoli⁶¹.

Wyzwoleniem z tego świata, podobnie jak u nowofalowców, staje się ucieczka za miasto, na łono natury. Wyjazd w filmie Arnold (choć bardzo przypomina ujęcie ze *Sportowego życia*, kadry poniżej) stanowi kolejny element gry uwodziciela, który swoje zainteresowania przenosi z matki na córkę. Mimo to krytyk widzi w tej scenie początki zmiany w życiu nastoletniej bohaterki:

Fish tank – znaczy tutaj: staw rybny. Miejsce niedzielnej, podmiejskiej wycieczki. Wystarczy wejść po kolana, żeby złapać rybę w ręce. Potem wynosi się ją na brzeg, żywą nadziewa

⁶¹ Ibidem.

na patyk i piecze nad ogniskiem. Dla bohaterki filmu Andrei Arnold, 15-letniej Mii, dziewczyny z blokowiska, ten staw będzie miejscem kluczowych zdarzeń – rozpoznania swojej sytuacji i próby przezwyciężenia jej⁶².

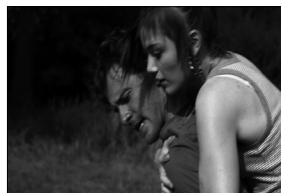
1



2



3



4



5



6



Sportowe życie (kadry 1, 4), *Fish Tank* (2, 3, 5, 6)

W życiu Mii, jak u wielu nadwrażliwych osób, widać tęsknotę za pięknem, ujawniającą się w miłości do tańca, ale także w stosunku do zwierząt, których losem zdaje się przejmować bardziej niż ludźmi. Jedynym momentem w filmie, w którym zbuntowana nastolatka załamuje się i zaczyna płakać, jest ten, kiedy dociera do niej informacja o śmierci klaczy. Można tę scenę czytać metaforycznie jako przenosić losów bohaterki⁶³, ale warto też spojrzeć na nią bardziej dosłownie. Świat znowu zawodzi Mię i odbiera jej resztę piękna, w które wierzyła i podziwiała.

Zakończenie filmu, mimo społecznego obciążenia, nie wydaje się ponure ani smutne. Wspomniany wcześniej taniec z matką i siostrą oraz wyznanie tej ostatniej: „Nienawidzę cię” (powiedziane z taką czułością, z jaką mówi się „Kocham cię”, co nie przeszkodziło przez usta zbuntowanej, hardej wychowanki brytyjskich blokowisk) okazują się być bardzo wiarygodne. Tak samo przekonujące jest ujęcie szybującego nad blokami balonika, który towarzyszy wyjeżdżającej Mii. Zgrabna, ale nienachalna, metafora pozwala wierzyć w piękno, które może zrodzić się między odrapanymi murami blokowisk. Może jest ono niezgrabne jak taniec Mii, ale nie przestaje być prawdziwe.

⁶² Ibidem.

⁶³ W takiej funkcji Andrea Arnold w swoich filmach (np. *Red Road*, *Wichrowe wzgórza*) wielokrotnie wykorzystywała symbolikę zwierząt. W *Fish Tanku* pojawiają się ujęcia odlatujących ptaków, które mogą być metaforą uwolnienia, wyzwolenia z szarości i beznadziei życia, w którym utknęła Mia. Jednak zastrzelona (ponoć w akcie miłosierdzia) klacz oraz wyciągnięta na brzeg ryba pokazują los bohaterki jako skazany na niepowodzenie. Ponownie w społecznie zaangażowanym kinie brytyjskim nie ma miejsca na jednoznaczne diagnozy.

* * *

Inspiracje kinem Nowej Fali (mniej lub bardziej uświadamiane) działają do dziś, ale charakteryzują się dużą różnorodnością. Łatwo podzielić je na te, w których widać tematyczne, społeczne odwołania do Nowej Fali (Ken Loach, Mike Leigh, Stephen Frears, wiele projektów kina najnowszego), oraz te, które, poza społecznym kontekstem, przywołują też stylistykę kina Nowej Fali, nie bojąc się zabaw narracją i montażem (przez długi czas wierny tym wzorcom pozostaje Lindsay Anderson, ale nie unika ich także Terence Davies – szczególnie w swojej debiutanckiej *Trylogii* i *Dalekich głosach, spokojnym życiu*). Naturalna ciągłość, którą można by odnaleźć też w kinie innych Brytyjczyków (jak np. w projektach Shane’a Meadowsa czy Danny’ego Boyle’a), pozwala uznać to kino za spójne, ale z całą pewnością nie monotonne.

Zakończenie

... Anglicy nareszcie dostrzegli, że wstrzemięźliwość nie jest cnotą niezbędną, że nie tylko filmy nudne zasługują na miano filmów dobrych...¹

O randze kina brytyjskiej Nowej Fali decydował, w moim przekonaniu, nie tylko (niemożliwy do przeoczenia i wielokrotnie dyskutowany przez badaczy) socjologiczny kontekst, ale także niejednoznaczny „społecznie” bohater oraz warsztat twórców nowofalowych. W niniejszej książce nie starałam się stworzyć zamkniętej listy filmów, które stanowiłyby trzon Nowej Fali, a robili to wcześniej inni badacze (ostatnio choćby B.F. Taylor²). Wymieniłam we wstępie filmy tradycyjnie łączone z Nową Falą oraz te, które wspomina się rzadko, a które, w moim przekonaniu, także korespondują z nastrojami nowofalowymi. W duchu nowofalowym zrezygnowałam z zamknięcia tej listy, a nawet świadomie pozostawiłam ją otwartą na konteksty współczesne. Nie można przecież jednoznacznie precyzyjnie powiedzieć, że konkretne filmy wpisują się w dany nurt, a inne zupełnie mu nie odpowiadają. Zamiast stawiania cezur, wybrałam drogę poszukiwania tendencji i tego, co wspólne.

Nowa Fala, bez względu na szerokość geograficzną, pod którą się rozwinęła, pozwalała podejść bardzo blisko bohatera. Nie bała się obnażyć go w momentach największej intymności, przyjrzeć jego słabościom, lękom i śmieszności. Brytyjskie kino przełomu lat 50. i 60. skupiało się właśnie na bohaterze – jego zmarszczonym czole (wyrażającym bunt), grymasie twarzy (ironicznie drwiącym z rzeczywistości) czy uśmiechu (towarzyszącym rzadkim momentom wolności). Bohater cały czas pozostawał w centrum tego kina, wypełniał każdy jego kadr. Świetnie widać to w *Sportowym życiu*:

¹ A. Sileberthe w „Cahiers du Cinéma” 1963, nr 145, cyt. za: „Filmowy Serwis Prasowy” 1964, nr 6, s. 23.

² B.F. Taylor, *The British New Wave. A certain tendency?*, Manchester University Press, Manchester, New York 2006, s. 1.

Sportowe życie nie jest w żadnym stopniu pejzażem. Nie ma w nim ujęć ustanawiających. Widzimy nie więcej otoczenia niż Frank, czyli niezwykle mało [...] w filmie nie ma miejsca na „otoczenie”. Frank Machin, jego ciało i umysł stanowią pulsujący, centralny punkt filmu. Ciało napędza akcję, umysł kontroluje jej przebieg i płynność. Dopiero gdy Frank jest niemal pokonany, upada na duchu, a jego ciało jest skruszone, wtedy, w scenie, w której stoi na wzgórzu (z widokiem na miasto), krajobraz zaczyna nad nim dominować. Jednak nawet wtedy to on jest najważniejszym elementem kadru³.

Nieprzemijającą wartością tego kina stanowią twarze – Toma Courtenaya, Alberta Finneya, Rity Tushingham, Judi Dench, Alana Batesa, Rachel Roberts, Richarda Harrisa, Richarda Burtona, Olivera Reeda. Z czasem traci wyrazistość to, co w kinie Nowej Fali stanowiło społeczne tło oraz lokalny koloryt. Współczesnego widza nie interesują już podziały klasowe czy problemy powojennego społeczeństwa. Nadal uderza jednak niezwykle intensywne aktorstwo oraz to, co budziło największy sprzeciw krytyki, czyli warsztat filmowy. Paradoksalnie, te filmy, które wywoływały największe kontrowersje (przez niecodzienną formę, jak np. *Samotność długodystansowca* czy *Sportowe życie*), dziś wydają się najciekawsze.

Jeśli w ostatnich zdaniach tej książki wolno mi wyraźnie sformułować moje sympatie względem kina brytyjskiej Nowej Fali, to bez wahania powiem, że skupiają się one wokół dwóch filmów: *Billy’ego kłamcy* i *Samotności długodystansowca*. Dla mnie twarz Nowej Fali to Tom Courtenay. Niezwykła uroda i fenomenalny warsztat tego aktora zachwycają do dziś, czego żywym dowodem jest rola w *45 latach* (2015) Andrew Haigha. Z kolei szczyt osiągnął brytyjskiej Nowej Fali stanowi, w moim przekonaniu, najbardziej krytykowana w momencie powstania *Samotność długodystansowca*. Film nie zestarzał się właśnie dzięki oryginalności użytych technik, montażowi (o którym pisałam w przedostatnim rozdziale mojej książki), a także – pięknu i poetyckości scen treningu w lesie (czyli innymi słowy – za sprawą zniechwalonych przez wielu krytyków ujęć koron drzew). Zachwyt nad filmem Richardsona dzielę z Krzysztofem Lipką, który widział jego wyjątkowość między innymi w pracy kamery:

Ale prawdziwe mistrzostwo pojawia się wówczas, gdy Smith trenuje – otwierają się sceny leśne i olśniewają od razu. Nie będę powtarzać tego, co już pisałam o lesie, chociaż jest to warte odrębnego studium. Zatrzymajmy się jednak na chwilę przy samym ruchu kamery. Jest on tak swobodny, jak gdyby żaden człowiek nie stał za kamerą, jak gdyby ona sama bujała w powietrzu, niczym ptak, obok, ponad bohaterem i razem z nim brykała, podskakiwała z radości, cieszyła się wolnością. To, co uchodzi za rzekomy wynalazek kina latynoskiego, „tańczące kamery”, jest tutaj na porządku dziennym. [...] i przede wszystkim podczas kolejnych samotnych biegów Smitha. Tutaj tańczy wszystko – ziemia pod stopami, drzewa nad głową, niebo nad drzewami, ręce i nogi wyrzucane w powietrze, włosy walczące z wiatrem, a korony drzew długo jeszcze wirują, kiedy Smith leży twarzą do nieba, ciężko dysząc. Są tutaj chwile (bunt, pobyt na plaży, bieg, zawody), kiedy kamera porusza się jakby chaotycznie, tak niezwykle szybko, że obraz staje się zamazany, przemyka jed-

³ Gavin Millar, *This Sporting Life*, „Movie” 1963, nr 7, s. 33.

nym ślizgiem, zmienia się w nieczytelną smugę ruchu albo też w niejasne nagromadzenie drobnych, rozmigotanych plam, jak na (czarno-białych!) obrazach impresjonistów, dzięki celowo rozregulowanej ostrości⁴.

Praca nad tą książką okazała się niezapomnianą podróżą do świata wykreowanego przez niezwykle utalentowanych reżyserów. Głęboko dotyka mnie ich entuzjazm i wiara w potęgę kina. Wielokrotnie poruszała mnie lektura deklaracji twórców takich, jak Anderson czy Richardson, którzy mimo kłopotów finansowych⁵, niskich budżetów i ciągłych komplikacji wierzyli w sens tworzonego przez nich kina. Bez względu na omawiany projekt filmowy, niezależnie od formuły (od bliskich społecznemu realizmowi do najbardziej przypominających zabawę kinem), we wszystkich z nich widać radość, witalność oraz szczerść. A to ostatnie w kinie wcale nie jest zjawiskiem częstym.

⁴ Krzysztof Lipka, *Linia mety nie kończy biegu... Tony Richardson, Samotność długodystansowca*, „Kwartalnik Filmowy” nr 53 (113), 2006, s. 20–21.

⁵ Za przykład może posłużyć praktyka współfinansowania swoich filmów oraz przypadek Tony’ego Richardсона, który nie otrzymał żadnych pieniędzy za reżyserię *Miłości i gniewu*. John C. Tibbetts, *Breaking the Proscenium...* [w:] *The Cinema of Tony Richardson: Essays and Interviews*, pod red. Jamesa M. Welsha, Johna C. Tibbettsa, State University of New York Press, Albany 1999, s. 66.

Filmografia

1959

***Miejsce na górze* (*Room at the Top*)**

Reżyseria: Jack Clayton

Scenariusz: Neil Paterson

Na podstawie: powieści Johna Braine'a *Room at the Top*

Zdjęcia: Freddie Francis

Muzyka: Mario Nascimbene

Scenografia: Ralph Brinton

Montaż: Ralph Kemplen

Kraj produkcji: Wielka Brytania

Produkcja: Remus Films, 1959

Wykonawcy: Laurence Harvey (Joe Lampton), Simone Signoret (Alice Aisgill), Heather Sears (Susan Brown), Donald Wolfitt (ojciec Susan), Ambrosine Phillpotts (matka Susan), Donald Houston (Charles Soames), Raymond Huntley (Hoylake), John Westbrook (Jack Wales), Allan Cuthbertson (George Aisgill), Mary Peach (June Samson)

Wybrane nagrody: Simone Signoret (Oscar, Złota Palma, BAFTA), Neil Paterson (Oscar), najlepszy film brytyjski (BAFTA)

***Miłość i gniew* (*Look Back in Anger*)**

Reżyseria: Tony Richardson

Scenariusz: Nigel Kneale, John Osborne

Na podstawie: sztuki Johna Osborne'a *Look Back in Anger*

Zdjęcia: Oswald Morris

Muzyka: John Addison, Tom Eastwood, Chris Barber

Scenografia: Peter Glazier

Montaż: Richard Best

Kraj produkcji: Wielka Brytania

Produkcja: Woodfall Film Productions / Warner Brothers, 1959

Wykonawcy: Richard Burton (Jimmy Porter), Mary Ure (Alison Porter), Claire Bloom (Helen Charles), Edith Evans (Ma Tanner), Gary Raymond (Cliff Lewis), Glen Byam Shaw (płk Redfern, ojciec Alison), Phyllis Neilson-Terry (matka Alison), Donald Pleasence (Hurst), George Devine (lekarz)

1960

Music-hall (*The Entertainer*)

Reżyseria: Tony Richardson

Scenariusz: Nigel Kneale, John Osborne

Na podstawie: sztuki Johna Osborne'a *The Entertainer*

Zdjęcia: Oswald Morris

Muzyka: John Addison

Scenografia: Ralph W. Brinton, Ted Marshall

Montaż: Alan Osbiston

Kraj produkcji: Wielka Brytania

Produkcja: Woodfall Film Productions / Bryanston Films / British Lion Films, 1960

Wykonawcy: Laurence Olivier (Archie Rice), Alan Bates (Frank Rice), Brenda de Banzie (Phoebe Rice), Roger Livesey (Billy Rice), Albert Finney (Mick Rice), Joan Plowright (Jean Rice)

Z soboty na niedzielę (*Saturday Night and Sunday Morning*)

Reżyseria: Karel Reisz

Scenariusz: Alan Sillitoe

Zdjęcia: Freddie Francis

Na podstawie: książki Alana Sillitoe *Saturday Night and Sunday Morning*

Muzyka: John Dankworth

Scenografia: Ted Marshall

Montaż: Seth Holt

Kraj produkcji: Wielka Brytania

Produkcja: Woodfall Film Productions, 1960

Wykonawcy: Albert Finney (Arthur Seaton), Rachel Roberts (Brenda), Hilda Baker (ciotka Ada), Norman Rossington (Bert), Bryan Pringle (Jack)

Wybrane nagrody: Rachel Roberts (BAFTA), Albert Finney (BAFTA), najlepszy film brytyjski (BAFTA)

1961

Smak miodu (*A Taste of Honey*)

Reżyseria: Tony Richardson

Scenariusz: Tony Richardson, Shelagh Delaney

Na podstawie: sztuki teatralnej Shelagh Delaney *A Taste of Honey*

Zdjęcia: Walter Lassally

Muzyka: John Addison

Scenografia: Ralph Brinton

Montaż: Antony Gibbs

Kraj produkcji: Wielka Brytania

Produkcja: Woodfall Film Productions / Bryanston Films / British Lion Films, 1961

Wykonawcy: Dora Bryan (Helen), Robert Stephens (Peter), Rita Tushingham (Jo), Murray Melvin (Geoffrey), Paul Danquah (Jimmy)

Wybrane nagrody: Murray Melvin (Złota Palma), Rita Tushingham (Złoty Glob, BAFTA, Złota Palma), najlepszy film brytyjski (BAFTA)

1962

Pokój w kształcie L (The L-Shaped Room)

Reżyseria: Bryan Forbes

Scenariusz: Bryan Forbes

Na podstawie: powieści Lynne Reid Banks *The L-Shaped Room*

Zdjęcia: Douglas Slocombe

Muzyka: John Barry

Scenografia: Ray Simm

Montaż: Anthony Harvey

Kraj produkcji: Wielka Brytania

Produkcja: Romulus Films, 1962

Wykonawcy: Leslie Caron (Jane Fosset), Tom Bell (Toby), Avis Bunnage (Doris), Cicely Courtneidge (Mavis), Jennifer White (Monica), Verity Edmett (Jane)

Wybrane nagrody: Leslie Caron (Złoty Glob, BAFTA)

Rodzaj miłości (A Kind of Loving)

Reżyseria: John Schlesinger

Scenariusz: Keith Waterhouse, Willis Hall

Na podstawie: powieści Stana Barstowa *A Kind of Loving*

Zdjęcia: Denys N. Coop

Muzyka: Ron Grainer

Scenografia: Ray Simm

Montaż: Roger Cherrill

Kraj produkcji: Wielka Brytania

Produkcja: Vic Films Productions, 1962

Wykonawcy: Alan Bates (Vic Brown), June Ritchie (Ingrid), Thora Hird (matka Ingrid), Pat Keen (Christine Harris), Bert Palmer (Jeffrey Brown), Jack Smethurst (Conroy), James Bolam (Jeff), Gwen Nelson (matka Vica), David Mahlowe (David Harris), Malcolm Patton (Jim Brown), Patsy Rowlands (Dorothy), Annette Robertson (Phoebe), Leonard Rossiter (Whymper)

Wybrane nagrody: najlepszy film (Złoty Niedźwiedź)

Samotność długodystansowca (The Loneliness of the Long Distance Runner)

Reżyseria: Tony Richardson

Scenariusz: Alan Sillitoe

Na podstawie: opowiadania Alana Sillitoe *The Loneliness of the Long Distance Runner*

Zdjęcia: Walter Lassally
Muzyka: John Addison
Scenografia: Ralph Brinton, Ted Marshall
Montaż: Antony Gibbs
Kraj produkcji: Wielka Brytania
Produkcja: Woodfall Film Productions / Bryanston Films / British Lion Films, 1962
Wykonawcy: Tom Courtenay (Colin Smith), Avis Bunnage (pani Smith), James Bolam (Mike), Michael Redgrave (Dyrektor), Topsy Jane (Audrey), Julia Foster (Gladys), James Fox (Gunthorpe)

1963

Billy kłamca (Billy Liar)

Reżyseria: John Schlesinger
Scenariusz: Keith Waterhouse, Willis Hall
Na podstawie: powieści Keitha Waterhouse i Willisa Halla *Billy Liar*
Zdjęcia: Denys N. Coop
Muzyka: Richard Rodney Bennett
Scenografia: Ray Simm
Montaż: Roger Cherrill
Kraj produkcji: Wielka Brytania
Produkcja: Vic Films Productions, 1963
Wykonawcy: Tom Courtenay (Billy Fisher), Julie Christie (Liz), Mona Washbourne (Alice Fisher), Helen Fraser (Barbara), Gwendolyn Watts (Rita Corrigan), Rodney Bewes (Arthur Crabtree), Leonard Rossiter (Shadrack), Finlay Currie (Duxbury), George Innes (Eric Stamp), Ethel Griffies (babcia), Leslie Randall (Danny Boon)

Sportowe życie (This Sporting Life)

Reżyseria: Lindsay Anderson
Scenariusz: David Storey
Na podstawie: powieści Davida Storeya *This Sporting Life*
Zdjęcia: Denys N. Coop
Muzyka: Roberto Gerhard
Scenografia: Alan Withy
Montaż: Peter Taylor
Kraj produkcji: Wielka Brytania
Produkcja: Independent Artists, 1963
Wykonawcy: Richard Harris (Frank Machin), Rachel Roberts (Margaret Hammond), Alan Badel (Weaver), William Hartnell („Dad” Johnson), Colin Blakely (Maurice), Vanda Godsell (Anne Weaver), Arthur Lowe (Charles Slomer), Jack Watson (Len Miller), Harry Markham (Wade), Anne Cunningham (Judith)

Wybrane nagrody: Richard Harris (Złota Palma), Rachel Roberts (BAFTA, Złoty Glob), Lindsay Anderson (Cannes, FIPRESCI)

1964

Dziewczyna o zielonych oczach (*Girl with Green Eyes*)

Reżyseria: Desmond Davis

Scenariusz: Edna O'Brien

Na podstawie: Edna O'Brien na podstawie swojej powieści *Girl with Green Eyes*

Zdjęcia: Manny Wynn

Muzyka: John Addison

Scenografia: Ted Marshall

Montaż: Brian Smedley-Aston

Kraj produkcji: Wielka Brytania

Produkcja: Woodfall Film Productions, 1964

Wykonawcy: Rita Tushingham (Katy Brady), May Craig (Ciocia), Lynn Redgrave (Baba Brennan), Peter Finch (Eugene Gaillard)

Wybrane nagrody: najlepszy film anglojęzyczny (Złoty Glob)

The Leather Boys

Reżyseria: Sidney J. Furie

Scenariusz: Gillian Freeman

Na podstawie: powieści Eliot George (pseudonim przyjęty przez Gillian Freeman przy pracy nad *The Leather Boys*)

Zdjęcia: Gerald Gibbs

Muzyka: Bill McGuffie

Scenografia: Arthur Lawson

Montaż: Reginald Beck

Kraj produkcji: Wielka Brytania

Produkcja: A Raymond Stross Production, 1964

Wykonawcy: Rita Tushingham (Dot), Colin Campbell (Reggie), Dudley Sutton (Pete), Gladys Henson (Gran)

Noc po ciężkim dniu (*A Hard Day's Night*, w Polsce wyświetlany pod tytułem *The Beatles*)

Reżyseria: Richard Lester

Scenariusz: Alun Owen

Zdjęcia: Gilbert Taylor

Muzyka: George Martin, The Beatles

Scenografia: Ray Simm

Montaż: John Jympson

Kraj produkcji: Wielka Brytania

Produkcja: Maljack Productions (niewymienione w czołówce), Proscenium Films, Walter Shenson Films, 1964

Wykonawcy: John Lennon, Paul McCartney, George Harrison, Ringo Starr,
Wilfrid Brambell (dziadek Paula)

System (*The System*)

Reżyseria: Michael Winner

Scenariusz: Peter Draper

Zdjęcia: Nicolas Roeg

Muzyka: Stanley Black

Scenografia: Geoffrey Tozer

Montaż: Fred Burnley

Kraj produkcji: Wielka Brytania

Produkcja: Bryanston Films, 1964

Wykonawcy: Harry Andrews (Larsey), Oliver Reed (Tinker), Jane Merrow
(Nicola), Barbara Ferris (Suzy), Julia Foster (Lorna), David Hemmings
(David, kolega Tinkera)

1965

Czwarta nad ranem (*Four in the Morning*)

Reżyseria: Anthony Simmons

Scenariusz: Anthony Simmons

Zdjęcia: Larry Pizer

Muzyka: John Barry

Scenografia: Bernard Sarron

Montaż: Fergus McDonell

Kraj produkcji: Wielka Brytania

Produkcja: West One, 1965

Wykonawcy: Judi Dench (Żona), Joe Melia (Przyjaciół), Ann Lynn (Dziew-
czyna), Norman Rodway (Mąż), Brian Phelan (Chłopak)

Darling

Reżyseria: John Schlesinger

Scenariusz: Frederic Raphael

Zdjęcia: Kenneth Higgins

Muzyka: John Dankworth

Scenografia: Ray Simm

Montaż: James Clark

Kraj produkcji: Wielka Brytania

Produkcja: Joseph Janni Production / Vic Films Productions / Appia Films
Ltd., 1965

Wykonawcy: Julie Christie (Diana Scott), Dirk Bogarde (Robert Gold), Lau-
rence Harvey (Miles Brand), José Luis de Villalonga (Cesare)

Wybrane nagrody: Julie Christie (Oscar, BAFTA), najlepszy film (Złoty Glob)

***Sposób na kobiety* (*The Knack... and How to Get It*)**

Reżyseria: Richard Lester

Scenariusz: Charles Wood

Na podstawie: sztuki Ann Jellicoe *The Knack: A Comedy in Three Acts*

Zdjęcia: David Watkin

Muzyka: John Barry

Scenografia: Assheton Gorton

Montaż: Antony Gibbs

Kraj produkcji: Wielka Brytania

Produkcja: Woodfall Film Productions, 1965

Wykonawcy: Ray Brooks (Tolen), Michael Crawford (Colin), Rita Tushingham (Nancy Jones), Donal Donnelly (Tom)

Wybrane nagrody: najlepszy film (Złota Palma)

1966

Georgy Girl

Reżyseria: Silvio Narizzano

Scenariusz: Peter Nichols, Margaret Forster

Na podstawie: powieści Margaret Forster *Georgy Girl*

Zdjęcia: Kenneth Higgins

Muzyka: Alexander Faris

Scenografia: Tony Woollard

Montaż: John Bloom

Kraj produkcji: Wielka Brytania

Produkcja: Columbia Picture Corporation, Everglades Productions, 1966

Wykonawcy: Lynn Redgrave (Georgy), Charlotte Rampling (Meredith), Rachel Kempson (Ellen Leamington), Alan Bates (Jos Jones), James Mason (James Leamington)

***Morgan: przypadek do leczenia* (*Morgan: A Suitable Case for Treatment*)**

Reżyseria: Karel Reisz

Scenariusz: David Mercer

Na podstawie: sztuki Davida Mercera *A Suitable Case for Treatment*

Zdjęcia: Larry Pizer, Gerry Turpin

Muzyka: John Dankworth

Scenografia: Philip Harrison

Montaż: Tom Priestley

Kraj produkcji: Wielka Brytania

Produkcja: Quintra Productions / British Lion Films, 1966

Wykonawcy: Vanessa Redgrave (Leonie Henderson), David Warner (Morgan Delt), Robert Stephens (Charles Napier), Irene Handl (pani Delt)

Wybrane nagrody: Vanessa Redgrave (Złota Palma)

1968

Jeżeli.... (If....)

Reżyseria: Lindsay Anderson

Scenariusz: David Sherwin

Zdjęcia: Miroslav Ondříček

Muzyka: Marc Wilkinson, Charles Marie Widor

Scenografia: Jocelyn Herbert, David Gladwell

Montaż: David Gladwell

Kraj produkcji: Wielka Brytania

Produkcja: Memorial Enterprises, 1968

Wykonawcy: Malcolm McDowell (Mick Travis), David Wood (Johnny Nightly), Richard Warwick (Wallace), Christine Noonan (Dziewczyna), Robert Swann (Rowntree)

Wybrane nagrody: najlepszy film (Złota Palma)

1988

Dalekie głosy, spokojne życie (Distant Voices, Still Lives)

Reżyseria: Terence Davies

Scenariusz: Terence Davies

Zdjęcia: William Diver, Patrick Duval

Muzyka: Mark Brown, Antony Howell, Eric Tomlinson

Scenografia: Miki Van Zwanenberg, Jocelyn James

Montaż: William Diver

Kraj produkcji: Wielka Brytania, RFN

Produkcja: British Film Institute, Channel Four Films, Zweites Deutsches Fernsehen, 1988

Wykonawcy: Pete Postlethwaite (Ojciec), Freda Dowie (Matka), Lorraine Ashbourne (Maisie), Chris Darwin (Red), Frances Dell (Margie), Angela Walsh (Eileen)

Wybrane nagrody: Terence Davies (Cannes, FIPRESCI)

1996

Sekrety i kłamstwa (Secrets and Lies)

Reżyseria: Mike Leigh

Scenariusz: Mike Leigh

Zdjęcia: Dick Pope

Muzyka: Andrew Dickson

Scenografia: Eve Stewart, Alison Chitty

Montaż: Jon Gregory

Kraj produkcji: Wielka Brytania, Francja

Produkcja: Channel Four Films, Thin Man Films, CiBy 2000, 1996
Wykonawcy: Brenda Blethyn (Cynthia Rose Purley), Timothy Spall (Maurice Purley), Marianne Jean-Baptiste (Hortense Cumberbatch), Phyllis Logan (Monica Purley), Claire Rushbrook (Roxanne Purley)
Wybrane nagrody: Brenda Blethyn (Złoty Glob, BAFTA, Złota Palma), najlepszy film (Złota Palma)

1998

Jestem Joe (My Name Is Joe)

Reżyseria: Ken Loach
Scenariusz: Paul Laverty
Zdjęcia: Barry Ackroyd
Muzyka: George Fenton
Scenografia: Fergus Clegg
Montaż: Jonathan Morris
Kraj produkcji: Francja, Hiszpania, Niemcy, Wielka Brytania, Włochy
Produkcja: Alta Films, Arte, Channel Four Films, Degeto Film, Diaphana Films, Filmstiftung Nordrhein-Westfalen, La Sept Cinéma, Parallax Pictures, Road Movies Vierte Produktionen, Scottish Arts Council Lottery Fund, The Glasgow Film Fund, Tornasol Films, WDR, 1998
Wykonawcy: Peter Mullan (Joe Kavanagh), Louise Goodall (Sarah Downie), David McKay (Liam), Anne-Marie Kennedy (Sabine)
Wybrane nagrody: Peter Mullan (Złota Palma)

2000

Billy Elliot

Reżyseria: Stephen Daldry
Scenariusz: Lee Hall
Zdjęcia: Brian Tufano
Muzyka: Stephen Warbeck
Scenografia: Adam O'Neill
Montaż: John Wilson
Kraj produkcji: Francja, Wielka Brytania
Produkcja: Studio Canal, Working Title Films, BBC Films, Arts Council of England, Tiger Aspect Productions, WT2 Productions, 2000
Wykonawcy: Jamie Bell (Billy Elliot), Julie Walters (pani Wilkinson), Jamie Draven (brat, Tony Elliot), Gary Lewis (ojciec, Jackie Elliot), Stuart Wells (kolega, Michael)
Wybrane nagrody: Jamie Bell (BAFTA), Julie Walters (BAFTA)

2009

Fish Tank

Reżyseria: Andrea Arnold

Scenariusz: Andrea Arnold

Zdjęcia: Robbie Ryan

Muzyka: Phonso Martin

Scenografia: Helen Scott, Christopher Wyatt

Montaż: Nicolas Chaudeurge

Kraj produkcji: Holandia, Wielka Brytania

Produkcja: BBC Films, UK Film Council, Limelight Communication, ContentFilm, Kasander Film Company, 2009

Wykonawcy: Katie Jarvis (Mia Williams), Michael Fassbender (kochanek matki, Connor), Kierston Wareing (matka, Joanne Williams), Rebecca Griffiths (siostra, Tyler Williams), Harry Treadaway (Billy)

Wybrane nagrody: najlepszy film brytyjski (BAFTA), najlepszy film (Jury Festiwalu Cannes)

Bibliografia

Publikacje książkowe

- Adair Gilbert, Nick Roddick, *A Night at the Pictures: Ten Decades of British Film*, Columbus Books, Bromley 1985
- Aitken Ian, *The British Documentary Film Movement* [w:] *The British Cinema Book*, pod red. Roberta Murphy'ego, BFI Publishing, London 1997
- Aldgate Anthony, *Censorship and the Permissive Society. British Cinema and Theatre, 1955–1965*, Oxford University Press, Oxford 1995
- Aldgate Anthony, *Censorship in Theatre and Cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2005
- Aldgate Anthony, Jeffrey Richards, *Best of British. Cinema and Society From 1930 to the Present*, I.B. Tauris Publishers, London, New York 2002
- Aldgate Anthony, Jeffrey Richards, *Britain Can Take It: British Cinema in the Second World War*, wyd. 2, I.B. Tauris Publishers, London 2007
- Anderson Lindsay, *Baczość! Baczość!*, przeł. Andrzej Kołodyński [w:] *Europejskie manifesty kina*, wybór, wstęp, oprac. Andrzej Gwóźdź, Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 2002
- Anderson Lindsay, *Never Apologise: The Collected Writings*, pod red. Paula Ryana, Plexus, London 2004
- Armes Roy, *A Critical History of British Cinema*, Martin Secker and Warburg, London 1978
- Ashby Justine, *'The Angry Man is tired': Albert Finney and 1960s British Cinema* [w:] *British Stars and Stardom from Alma Taylor to Sean Connery*, pod red. Bruce'a Babbingtona, Manchester University Press, Manchester 2001
- Barr Charles, *Ealing Studios*, University of California Press, Berkeley 1998
- Bauman Zygmunt, *Zarys socjologii. Zagadnienia i pojęcia*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1962
- The Beatles in Richard Lester's „A Hard Day's Night”: A Complete Pictorial Record of the Movie*, pod red. J. Philipa Di Franco, Penguin Books, New York 1978
- Beattie Keith, *Humphrey Jennings*, Manchester University Press, Manchester, New York 2010

- Berent Joachim Ernst, *Wszystko o jazzie. Mały leksykon*, przeł. Stanisław Haraschin, Irena Panek, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 1968
- Blake William, *Wiersze i poematy*, wybór i oprac. Krzysztof Puławski, przeł. Krzysztof Puławski i in., Świat Literacki, Izabelin 1997
- Bordwell David, *Narration in the Fiction Film*, The University of Wisconsin Press, Madison 1985
- Bordwell David, *The Art Cinema as a Mode of Practice* [w:] *The European Cinema Reader*, red. Catherine Fowler, Routledge, London, New York 2002
- Bordwell David, Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, przeł. Bogna Rosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010
- Bradbury Malcolm, *The Modern British Novel*, Penguin Books, London 2001
- Braine John, *Wielka Kariera*, przeł. Henryk Krzeczkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973
- Brando Marlon, Robert Lindsey, *Piosenki, które śpiewała mi matka. Autobiografia*, przeł. Ewa Pankiewicz, Amber, Warszawa 1995
- British Cinema and Thatcherism: Fires Were Started*, pod red. Lestera Friedmana, Wallflower Press, London 2006
- The British Cinema Book*, pod red. Roberta Murphy'ego, wyd. 3, Palgrave Macmillan, London 2009
- British Cinema: Past and Present*, pod red. Justine Ashby i Andrew Higsona, Routledge, London 2000
- British Crime Cinema*, pod red. Steve'a Chibnalla i Roberta Murphy'ego, Routledge, London 1999
- British Historical Cinema: The History, Heritage and Costume Film*, pod red. Claire Monk i Amy Sargeant, Routledge, London, New York 2002
- Brooker Nancy J., *John Schlesinger: A Guide to References and Resources*, G.K. Hall & Co., Boston 1978
- Bryson Billy, *W domu. Krótka historia rzeczy codziennego użytku*, przeł. Tomasz Bieroń, Zysk i S-ka, Poznań 2010
- Carney Ray, Leonard Quart, *The Films of Mike Leigh. Embracing the World*, Cambridge University Press, Cambridge 2000
- Chapman James, *A New History of British Documentary*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2015
- Chion Michael, *Audio-Vision*, Columbia University Press, New York 1994
- The Cinema of Tony Richardson: Essays and Interviews*, pod red. Jamesa M. Welsha, Johna C. Tibbettsa, State University of New York Press, Albany 1999
- The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, pod red. Davida Bordwella, Janet Staiger i Kristin Thompson, Columbia University Press, New York 1985
- Cortázar Julio, *Gra w klasy*, przeł. Zofia Chądzyńska, Muza, Warszawskie Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2008
- Cottrell John, Fergus Cashin, *Richard Burton*, przeł. Irena Tarłowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984
- Courtenay Tom, *Dear Tom. Letters from Home*, Black Swan, London 2000
- Coveney Michael, *The World According to Mike Leigh*, HarperCollins, London 1997

- Cross Robin, *The Big Book of British Films*, Charles Herridge, Bideford 1984
- Declaration, pod red. Toma Maschlera, MacGibbon & Kee, London 1957
- Delaney Shelagh, *A Taste of Honey*, Methuen, London 1959
- Directors in British and Irish Cinema*, pod red. Roberta Murphy'ego, BFI Publishing, London 2006
- Dissolving views: the Key Writings on British Cinema*, pod red. Andrew Higsona, Cassell, London, 1996
- Eberhardt Konrad, *Dzień dzisiejszy filmu francuskiego*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1967
- Elias Norbert, *Spółeczeństwo jednostek*, przeł. Janusz Stawiński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008
- Ellis John, *Visible Fictions / Cinema; television; video*, Routledge & Kegan Paul, London 1982
- The Encyclopedia of British Film*, pod red. Briana McFarlane'a, Methuen, London 2003
- Encyklopedia Britannica*, Wydawnictwo Kurpisz, Poznań 2003
- Encyklopedia kina*, red. Tadeusz Lubelski, Biały Kruk, Kraków 2010
- Forrest David, *Social Realism: Art, Nationhood and Politics*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2013
- Gardner Colin, *Karel Reisz*, Manchester University Press, Manchester 2006
- Gaston Georg, *Jack Clayton: A Guide to References and Resources*, G.K. Hall & Co., Boston 1981
- Gaston Georg, *Karel Reisz*, Twayne Publishers, Boston 1980
- Geraghty Christine, *British Cinema in the Fifties: Gender, Genre and the 'New Look'*, Routledge, London 2000
- Gillet Philip, *The British Working Class in Postwar Film*, Manchester University Press, Manchester 2003
- Glynn Stephen, *A „Hard Day's Night”: Turner Classic Movies British Film Guide*, I.B. Tauris & Co., New York 2005
- Graham Allison, *Lindsay Anderson*, Twayne Publishers, Boston 1981
- Graham Peter, *The New Wave*, Secker and Warburg, London 1968
- Grierson on Documentary*, pod red. Forsytha Hardy'ego, Faber & Faber, London 1979
- Hallam Julia, Margaret Marshment, *Realism and Popular Cinema*, Manchester University Press, Manchester, New York 2000
- Harper Sue, *Women in British Cinema. Mad, Bad and Dangerous to Know*, Continuum, London, New York 2000
- Hayward Susan, *Cinema Studies: The Key Concepts*, Routledge, London, New York 2000
- Hedling Erik, *Lindsay Anderson: Maverick Film-Maker*, Cassell, London 1998
- Helman Alicja, *Dźwięczący ekran*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1968
- Higson Andrew, *„Britain's Outstanding Contribution to the Film”: The Documentary-realist Tradition [w:] All Our Yesterdays: 90 Years of British Cinema*, pod red. Charlesa Barra, BFI Publishing, London 1986
- Hill John, *Sex, Class and Realism: British Cinema, 1956–1963*, BFI Publishing, Palgrave Macmillan, London 2011

- Hoggart Richard, *Uses of Literacy: Aspects of Working Class Life*, Penguin Books, London 2009
- Horeck Tanya, *A 'Passion for the Real': Sex, Affect and Performance in the Films of Andrea Arnold* [w:] *The New Extremism in Cinema From France to Europe*, pod red. Tanyi Horeck i Tiny Kendall, Edinburgh University Press, Edinburgh 2011
- Houston Penelope, *The Contemporary Cinema: 1945–63*, Penguin Books, Harmondsworth 1963
- Humphrey Jennings: *Film-maker, Painter, Poet*, pod red. Mary-Lou Jennings, BFI Publishing, London 1982
- The Humphrey Jennings Film Reader*, pod red. Kevina Jacksona, Carcanet, Manchester 1993
- Hutchings Peter, *Beyond the New Wave: Realism In British Cinema, 1959–63* [w:] *The British Cinema Book*, pod red. Roberta Murphy'ego, BFI Publishing, Palgrave Macmillan, wyd. 3, London 2009
- Izod John, Karl Magee, Kathryn Hannan, Isabelle Gourdin-Sangouard, *Lindsay Anderson. Cinema Authorship*, Manchester University Press, Manchester, New York 2012
- Kałużński Zygmunt, *Nowa fala zalewa kino*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1970
- Katafiasz Olga, *Nowe kino brytyjskie* [w:] *Historia kina*, t. 3, pod red. Tadeusza Lubelskiego, Iwony Sowińskiej, Rafała Syski, Universitas, Kraków 2015
- Kazana Bartosz, *Stephen Frears. Moje piękne kino* [w:] *Autorzy kina europejskiego V*, pod red. Alicji Helman i Andrzeja Pitrusa, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2009
- Kazana Bartosz, *Nurt filmu autorskiego w kinie brytyjskim w latach 1945–1951*, Nomos, Kraków 2013
- Kino epoki nowofalowej* [w:] *Historia kina*, t. 3, pod red. Tadeusza Lubelskiego, Iwony Sowińskiej, Rafała Syski, Universitas, Kraków 2015
- Kino klasyczne* [w:] *Historia kina*, t. 2, pod red. Tadeusza Lubelskiego, Iwony Sowińskiej, Rafała Syski, Universitas, Kraków 2011
- Klejsa Konrad, *Lindsay Anderson: rozczarowanie idealisty, rozterki cynika* [w:] *Autorzy kina europejskiego II*, pod red. Alicji Helman i Andrzeja Pitrusa, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2005
- Klejsa Konrad, *Filmowe oblicza kontestacji*, TRIO, Warszawa 2008
- Kołodźński Andrzej, *100 filmów angielskich*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975
- Kovács András Bálint, *Screening Modernism European Art Cinema, 1950–1980*, The University of Chicago Press, Chicago, London 2007
- Lacey Stephen, *British Realist Theatre. The New Wave in Its Context 1956–1965*, Routledge, London, New York 2002
- Lacey Stephen, *Too theatrical by half? „The Admirable Crichton” and „Look Back in Anger”* [w:] *British Cinema of the 1950s: A Celebration*, pod red. Iana MacKillopa i Neila Sinyarda, Manchester University Press, Manchester 2003
- Laing Stuart, *Representations of Working Class Life 1957–1964*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 1986
- Lambert Gavin, *Mainly About Lindsay Anderson. A Memoir*, Faber & Faber, London 2000

- Landy Marcia, *British Genres: Cinema and Society 1930–1960*, Princeton University Press, Princeton 1991
- Lassally Walter, *Itinerant Cameraman*, John Murray, London 1987
- Lay Samantha, *British Social Realism. From Documentary to Brit Grit*, Wallflower Press, London, New York 2009
- Leach Jim, *British Film*, Cambridge University Press, Cambridge 2004
- Leigh Jacob, *The Cinema of Ken Loach. Art in the Service of the People*, Wallflower Press, London, New York 2002
- Lipoński Wojciech, *Dzieje kultury brytyjskiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003
- Lubelski Tadeusz, *Nowa fala. O pewnej przygodzie kina francuskiego*, Universitas, Kraków 2000
- Mann William J., *Edge of Midnight: The Life of John Schlesinger*, Billboard Books, New York 2005
- Manvell Roger, *New Cinema in Britain*, Studio Vista, London 1969
- Marszałek Rafał, *Nowy film angielski*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1968
- Martin Sean, *New Waves in Cinema*, Kamera Books, Harpenden 2013
- Marwick Arthur, *Culture in Britain since 1945*, Wiley-Blackwell, Oxford 1991
- Marwick Arthur, *The Sixties: Cultural Revolution in Britain, France, Italy and the United States, c. 1958–1974*, Oxford University Press, Oxford, New York 1998
- Marwick Arthur, *British Society since 1945*, Penguin, London 2003
- McFarlane Brian, *A Literary Cinema? British Films and British Novels* [w:] *All our Yesterdays: 90 Years of British Cinema*, pod red. Charlesa Barra, BFI Publishing, London 1986
- Mike Leigh: *Interviews*, pod red. Howiego Movshovitza, University Press of Mississippi, Jackson 2000
- Mill John S., *Autobiografia*, przeł. Mieczysław Szerer, Spółdzielnia Wydawnicza Wiedza, Warszawa 1948
- Mill John S., *Utylitaryzm. O wolności*, przeł. Maria Ossowska i Amelia Kurlandzka, PWN, Warszawa 1959
- Morrison Blake, *The Movement: English Poetry and Fiction of the 1950s*, Oxford University Press, Oxford 1980
- Murphy Robert, *Realism and Tinsel: Cinema and Society in Britain 1939–1949*, Routledge, London 1989
- Murphy Robert, *Sixties British Cinema*, BFI Publishing, London 1992
- Nowell-Smith Geoffrey, *Humphrey Jennings: Surrealist Observer* [w:] *All Our Yesterdays*, pod red. Charlesa Barra, BFI Publishing, London 1986
- Nowell-Smith Geoffrey, *Making Waves. New Cinemas of the 1960s*, Continuum Press, New York, London 2008
- Oleszczyk Michał, *Gorycz wygnania. Kino Terence'a Daviesa*, Korporacja ha!art, Kraków 2008
- Oleszczyk Michał, *Ken Loach. Wiedz, co popierasz* [w:] *Autorzy kina europejskiego V*, pod red. Alicji Helman i Andrzeja Pitrusa, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2009

- O'Pray Michael, *Avant-Garde Film. Forms, Themes and Passions*, Wallflower, London 2003
- Loach on Loach, pod red. Grahama Fullera, Faber & Faber, London 1998
- Osborne John, *Almost a Gentleman: An Autobiography, Volume II 1955–1966*, Faber & Faber, London 1991
- Osborne John, *Look Back in Anger*, Faber & Faber, London 1996
- Perry George, *Forever Ealing*, Pavilion Books, London 1981
- Perry George, *The Great British Picture Show*, Pavilion Books, London 1985
- Pettigrew Terence, *British Film Character Actors: Great Names and Memorable Moments*, David & Charles, Barnes & Noble Books, Devon, New Jersey 1982
- Phillips Gene D., *John Schlesinger*, Twayne Publishers, Boston 1981
- Powell Danny, *Studying British Cinema. The 1960s*, Auter, Leighton 2009
- Preizner Joanna, *Stephen Daldry: o pragnieniach (nie)spełnionych [w:] Autorzy kina europejskiego VI*, pod red. Alicji Helman i Andrzeja Pitrusa, Kino Rabid, Warszawa 2011
- Radovich Don, *Tony Richardson: A Bio-Bibliography*, CT: Greenwood Press, Westport 1995
- Reisz Karel, Millar Gavin, *Technika montażu filmowego*, przeł. Rafał Mączyński, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2015
- Richards Jeffrey, *Films and British National Identity. From Dickens to „Dad's Army”*, Manchester University Press, Manchester 1997
- Richardson Tony, *Long-Distance Runner: A Memoir*, Faber & Faber, London 1993
- Robinson David, *The History of World Cinema*, Stein and Day, USA 1973
- Rose Jonathan, *The Intellectual Life of the British Working Classes*, Yale University Press, Yale 2010
- Russell Patrick, *100 British Documentaries*, BFI Publishing, London 2007
- Samuels Sefton, *Northerners. Portrait of a No-nonsense People*, Ebury Publishing, London 2011
- Sanders Andrew, *The Short Oxford History of English Literature*, Oxford University Press, Oxford 2004
- Sargeant Amy, *British Cinema. A Critical History*, BFI Publishing, London 2005
- Shail Robert, *British Film Directors*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2007
- Shail Robert, 'A Taste of Honey' [w:] *Fifty Key British Films*, pod red. Johna White'a i Sarah Barrow, Routledge, London 2008
- Shail Robert, *Tony Richardson*, Manchester University Press, Manchester, New York 2012
- Sheridan Michael, Anthony Galvin, *A Man Called Harris. The Life of Richard Harris*, The History Press, Stroud 2014
- Silet Charles L.P., *Lindsay Anderson: A Guide to References and Resources*, G.K. Hall & Co., Boston 1979
- Silitoe Alan, *Samotność długodystansowca*, przeł. Jadwiga Milnikiel, Maria Skibniewska, Książka i Wiedza, Warszawa 1982
- Sinyard Neil, *The Films of Richard Lester*, Croom Helm, London 1985
- Sinyard Neil, *Jack Clayton*, Manchester University Press, Manchester 2000
- Sinyard Neil, *Richard Lester*, Manchester University Press, Manchester 2010

- Stead Peter, *Film and the Working Class: The Feature Film in British and American Society*, Routledge, London 1989
- Storey David, *Sportowe życie*, przeł. Maria Zborowska, Książka i Wiedza, Warszawa 1976
- Street Sarah, *British National Cinema*, wyd. 2, Routledge, London 2009
- Sussex Elizabeth, *Lindsay Anderson*, Studio Vista, London 1969
- Śliwińska Anna, *Kultura brytyjska [w:] Zachodnioeuropejska mozaika kulturowa (1848–2010)*, pod red. Marii Tomczak i Grażyny Gajewskiej, Wydawnictwo Naukowe Contact/ABC, Gniezno 2015
- Śliwińska Anna, *Sekrety i kłamstwa*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2011
- Śliwińska Anna, *Zmysł realisty. O najnowszej twórczości Mike'a Leigh [w:] Pogranicza dokumentu*, pod red. Mikołaja Jazdona, Katarzyny Mąki-Malatyńskiej, Piotra Pławuszewskiego, Centrum Kultury „Zamek”, Poznań 2012
- Take Ten: Contemporary British Film Directors*, pod red. Jonathana Hackera i Davida Price'a, Oxford University Press, Oxford 1991
- Taylor B.F., *The British New Wave. A certain tendency?*, Manchester University Press, Manchester, New York 2006
- Thompson Edward P., *The Making of the English Working Class*, Penguin Books, London 1991
- Tony Richardson: *Klasyk gniewnego kina*, Łódzki Dom Kultury, Łódź 1984 (katalog)
- Traditions in World Cinema*, pod red. Lindy Bradley, R. Bartona Palmera, Stevena Jay Schneidera, Edinburgh University Press, Edinburgh 2006
- Trostle Jones Edward, *All or Nothing: The Cinema of Mike Leigh*, Peter Lang Publishing Inc., New York, Berne, Berlin, Brussels, Frankfurt am Main, Oxford, Wien 2004
- Turner Graeme, *Film as Social Practice*, Routledge, London 1988
- Tynan Kenneth, *A View of the English Stage 1944–63*, Methuen Publishing, London 1984
- Vincendeau Ginette, *Stars and Stardom in French Cinema*, Bloomsbury Publishing, London 2000
- Walker Aleksander, *Hollywood England: The British Film Industry in the Sixties*, Orion Publishing, London 2005
- Waschko Roman, *Przewodnik Iskier: muzyka jazzowa i rozrywkowa*, Iskry, Warszawa 1970
- Watson Garry, *The Cinema of Mike Leigh. A Sense of the Real*, Wallflower Press, London 2004
- Whitehead Tony, *Mike Leigh*, Manchester University Press, Manchester 2007
- Who's Who of British Jazz*, pod red. Johna Chiltona, wyd. 2, Bloomsbury, London 2004
- Williams Raymond, *The Long Revolution*, Chatto and Windus, London 1961
- Williams Raymond, *Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory [w:] Problems in Materialism and Culture*, Verso, London 1980
- Wilson Colin, *Outsider*, przeł. Maria Traczewska, Dom Wydawniczy „Rebis”, Poznań 1992
- Wilson Colin, *The Angry Years. The Rise and Fall of the Angry Young Men*, Robson Books, London 2007
- Winston Brian, *Claiming the Real. Documentary: Grierson and Beyond*, British Film Institute, London 2008
- Zucker Carole, *In the Company of Actors. Reflections on the Craft of Acting*, Routledge, London 2001

Prasa

- A.B. [Antoni Bohdziewicz], *Plany na przyszłość i „Samotność długodystansowca”*, „Film” 1963, nr 6, s. 13
- Anderson Lindsay, *Only Connect: Some Aspects of the Work of Humphrey Jennings*, „Sight and Sound”, vol. 23, 1953, nr 4, s. 181–186
- Anderson Lindsay, *Sport, Life and Art*, „Films and Filming” 1963, nr 5, s. 16–17
- Barańska Jolanta, Andrzej Dżugaj, Janina Kwiatkowska-Korczak, *Życie i tragiczna śmierć Jakuba Karola Parnasa, wybitnego polskiego biochemika, współodkrywcę glikolizy*, „Kosmos. Problemy Nauk Biologicznych”, t. 57, 2008, nr 1–2 (278–279), dostępne w Internecie: <<http://kosmos.icm.edu.pl/PDF/2008/1.pdf>> [dostęp: 28 stycznia 2016]
- Bradshaw Peter, *A Hard Day's Night review – a larky and quaint Beatles fantasy*, dostępne w Internecie: <<http://www.theguardian.com/film/2014/jul/03/a-hard-days-night-review-beatles-50th-anniversary>> [dostęp: 21 lipca 2015]
- Braun Andrzej, *Z soboty na niedzielę*, „Film” 1962, nr 15, s. 4–5
- Cameron Ian, *Against „This Sporting Life”*, „Movie” 1963, nr 10, s. 21–22
- Crowther Bosley, *A Hard Day's Night (1964)*, *Screen: The Four Beatles in 'A Hard Day's Night': British Singers Make Debut as Film Stars A Lively Spoof of the Craze They Set Off*, opublikowane 12 sierpnia 1964, dostępne w Internecie: <<http://www.nytimes.com/movie/review?res=990DE7DE1E30E033A25751C1A96E9C946591D6CF>> [dostęp: 21 lipca 2015]
- Darke Chris, *The French New Wave*, dostępne w Internecie: <[http://cw.routledge.com/textbooks/9780415582599/data/The%20French%20New%20Wave%20-%20Chris%20Darke%20\(4th%20ed\).pdf](http://cw.routledge.com/textbooks/9780415582599/data/The%20French%20New%20Wave%20-%20Chris%20Darke%20(4th%20ed).pdf)> [dostęp: 5 października 2015]
- Durgnat Raymond, *'Morgan – A Suitable Case for Treatment'*, „Films & Filming” 1966, nr 12, s. 6, 10
- Eberhardt Konrad, *Smak dojrzałości*, „Film” 1963, nr 8, s. 4
- E.Ch., *Morgan*, „Film” 1966, nr 22, s. 3
- Felis Paweł T., *Nie ma diabła bez Boga i słowa „Kocham” bez „Nienawidzę”*, „Gazeta Wyborcza” 2010, nr 31, s. 11
- „Filmowy Serwis Prasowy” 1962, nr 1
- „Filmowy Serwis Prasowy” 1962, nr 9
- „Filmowy Serwis Prasowy” 1962, nr 16
- „Filmowy Serwis Prasowy” 1963, nr 16
- „Filmowy Serwis Prasowy” 1964, nr 2
- „Filmowy Serwis Prasowy” 1964, nr 6
- „Filmowy Serwis Prasowy” 1964, nr 16
- „Filmowy Serwis Prasowy” 1965, nr 11
- „Filmowy Serwis Prasowy” 1966, nr 8
- „Filmowy Serwis Prasowy” 1967, nr 5
- Garbicz Adam, *Małpowanie marksizmu*, „Kino” 1994, nr 10, s. 34–35
- Garbień Krystyna, *Rodzaj miłości*, „Film” 1962, nr 38, s. 14
- Gilleman Luc, *From Coward and Rattigan to Osborne: Or the Enduring Importance of „Look Back in Anger”*, „Modern Drama”, vol. 51, 2008, nr 1, s. 104–124

- Griffith Frank, *Jazz in 1960s British New Wave Cinema: An Interview with Sir John Dankworth*, „Journal of British Cinema and Television”, vol. 3, 2006, nr 2, dostępne w Internecie: <<http://bura.brunel.ac.uk/bitstream/2438/743/1/DankwortharticleJP.pdf>> [dostęp: 22 października 2015]
- Guze Joanna, *Clayton, Signoret, Harley oraz „Mary, daj mi miasto, kochana!”*, „Film” 1961, nr 9, s. 4
- Guze Joanna, *Zwariowana komedia z morałem*, „Film” 1966, nr 44, s. 4
- Hanley David, *The British New Wave and Its Sources*, „Off Screen”, vol. 15, 2011, nr 6, dostępne w Internecie: <http://offscreen.com/view/british_new_wave> [dostęp: 26 września 2015]
- Harcourt Peter, *I'd Rather Be Like I Am*, „Sight and Sound”, vol. 32, 1962/63, nr 1, s. 16–19
- Higson Andrew, *‘Space, place, spectacle’*, „Screen”, vol. 25, 1984, nr 4–5, s. 2–21
- Houston Penelope, *‘Front Page’*, „Sight and Sound”, vol. 31, 1962, nr 2, s. 5
- Hughson John, *The Loneliness of the Angry Young Sportsmen*, „Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies”, vol. 35.2, 2005, s. 41–48
- JAP, *Pokój na najwyższym piętrze*, „Ekran” 1959, nr 21, s. 16
- Jędrkiewicz Wojciech, *Marionetki Lindsaya Andersona*, „Film” 1975, nr 2, s. 12–13
- Kałużński Zygmunt, *Rachunek sumienia biegacza*, „Film” 1964, nr 17, s. 5
- Kijowski Andrzej, *Bieg, czyli życie*, „Film” 1964, nr 17, s. 4
- Klejsa Konrad, *Paraboliczny dyskurs kontrkultury. O „Jeżeli...” Lindsaya Andersona*, „Studia Filmoznawcze”, Wrocław 2001, s. 31–46
- Kłuskiewicz Łukasz, *Czy Młodzi Gniewni byli gniewni?*, dostępne w Internecie: <http://www.medioznawcy.filmoznawcy.pl/posrodku/gazeta_A5-27.pdf> [dostęp: 23 października 2015]
- Kołodźński Andrzej, *Złączeni losem*, „Magazyn Filmowy” 1968, nr 2, s. 11
- Kosińska Karolina, *„Billy Elliot” Stephena Daldry’ego, czyli androgyniczna alternatywa*, „Kultura Popularna” 2002, nr 1, s. 141–148
- Kosińska Karolina, *Czyja jest Brytania. Lindsay Anderson i Derek Jarman, czyli zaślubiny buntu z konserwatyzmem*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 53 (113), 2006, s. 27–50
- Kosińska Karolina, *Po czyjej jesteś stronie? Ken Loach jako autor i nie-autor*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 60, 2007, s. 183–194
- Kosińska Karolina, *Kino Młodych Gniewnych*, „Dialog” 2014, nr 12, s. 172–183
- Kosińska Karolina, *Smak miodu. Shelagh Delaney, Morrissey i niemożliwe sprzężenie zwrotne*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 91, 2015, s. 20–31
- „Kwartalnik Filmowy”, nr 52, 2005
- „Kwartalnik Filmowy”, nr 53, 2006
- Lambert Gavin, *Free Cinema*, „Sight and Sound”, vol. 25, 1956, nr 4, s. 173–177
- Lambert Gavin, *New Wave, Old Problem*, „The Guardian”, opublikowane: 3 sierpnia 2002, dostępne w Internecie: <<http://www.theguardian.com/film/2002/oct/03/artsfeatures.features>> [dostęp: 22 października 2015]
- Lipka Krzysztof, *Linia mety nie kończy biegu... Tony Richardson, Samotność długodystansowca*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 53 (113), 2006, s. 6–26
- „Literature/Film Quarterly”, vol. 8, 1980, nr 1
- Lovell Terry, *Landscape and Stories in 1960s British Realism*, „Screen”, vol. 31, 1990, nr 4, s. 357–376

- Marszałek Rafał, *Projekt miłość*, „Film” 1967, nr 26, s. 4
- Marszałek Rafał, *Uwiedziony przez współczesność*, „Kino” 1960, nr 10, s. 86–87
- Marwick Arthur, „Room at the top”, *Saturday night and Sunday Morning’ and the „Cultural Revolution” in Britain*, „Journal of Contemporary History”, vol. 19, 1984, nr 1, s. 127–152
- Mazierska Ewa, *Z czułościq*, „Kino” 1997, nr 3, s. 37–38
- Millar Gavin, *This Sporting Life*, „Movie” 1963, nr 7, s. 33
- Najlepsi tracą wiarę – rozmowa z Lindsayem Andersonem, „Film na Świecie” 1978, nr 1, s. 40–44
- Oleksiewicz Maria, *Pożegnanie z buntownikiem*, „Film” 1963, nr 48, s. 5
- Oleszczyk Michał, *Free Cinema. 50 Lat*, „Kino” 2007, nr 11, s. 40–41
- Olszewski Jan, *Zbuntowani Anglicy*, „Film” 1962, nr 3, s. 5
- Opoczyńska Helena, *Free Cinema*, „Kwartalnik Filmowy” 1958, nr 1(29), s. 41–56
- Orliński Wojciech, *Melodramat w stylu punk*, „Gazeta Wyborcza” 2001, nr 36, s. 16
- Ostatni z gniewnych, oprac. Andrzej Kołodyński, „Film” 1988, nr 47, s. 3–5
- Palmer R. Barthon, *What Was New in the British New Wave – Reviewing „Room at the Top”*, „Journal of Popular Film and Television”, vol. 14, 1986, nr 3, s. 124–135
- Perkins Victor F., *The British Cinema*, „Movie” 1962, nr 1, s. 2–7
- Płazewski Jerzy, *The Knack*, „Film” 1965, nr 29–30, s. 3
- Radkiewicz Małgorzata, *Tajemnicze kino Andrei Arnold*, „Ekran” 2012, nr 1–2, s. 42–45
- Reichardt J., *Nowy film Richardsona „Smak miodu”*, „Film” 1962, nr 3, s. 13
- Skrzypczak Piotr, *Od pantomimy do Metody. Uwagi o ewolucji warsztatu aktora filmowego*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 37–38, 2002, s. 6–24
- Skwara Janusz, *Podróż do Ambrozji*, „Film” 1965, nr 1, s. 4
- Sobolewski Tadeusz, *„Szczęście blokowisk”*, „Gazeta Wyborcza” 2010, nr 31, s. 11
- Spicer Andrew, *Męskość w kinie brytyjskim*, przeł. Karolina Kosińska, „Kwartalnik Filmowy”, nr 52, 2005
- Street Sarah, *Film Finances and the British New Wave*, „Historical Journal of Film, Radio and Television”, vol. 34, 2014, nr 1, s. 23–42
- Śliwińska Anna, *Wariacje jazzowe w kinie „młodych gniewnych”*, „Images”, vol. 7, nr 13–14, 2010, s. 205–210
- Śliwińska Anna, *The City According to Mike Leigh*, „Images”, vol. 12, nr 21, 2013, s. 107–113
- Śliwińska Anna, *Different Faces of Parody in „Billy Liar”*, „Images”, vol. 14, nr 23, 2014, s. 81–91
- Śliwińska Anna, *Acting Styles of the British New Wave*, „Images” [2016, w druku]
- Tropiciel prawdy*, rozmowa z Mike’em Leigh przeprowadzona przez Michela Rebichona dla miesięcznika „Studio” 1996, nr 114, oprac. M. Oleksiewicz, „Kino” 1997, nr 4, s. 51
- Werner Andrzej, *Nerwica czy bunt? Jeszcze w sprawie „Miłości i gniewu”*, „Film” 1962, nr 3, s. 5
- Włodek Patrycja, *Młodzi gniewni Brytyjczycy*, „Kino” 2015, nr 10, s. 54–58
- Woroszyński Wiktor, *Taka miłość, taki gniew*, „Film” 1962, nr 31, s. 4
- Woroszyński Wiktor, *Życie sportowe*, „Film” 1964, nr 26, s. 4–5
- Woroszyński Wiktor, *Biedna Darling*, „Film” 1967, nr 33, s. 4
- Zarhy-Levo Yael, *Looking Back at the British New Wave*, „Journal of British Cinema and Television”, vol. 7, 2010, nr 2, s. 232–247

Z.G., *Samotność długodystansowca*, „Film” 1963, nr 8, s. 14
Z.G., *Sportowe życie*, „Film” 1963, nr 12, s. 3
Z.P. [Zbigniew Pitera], *Darling*, „Film” 1965, nr 37, s. 3
Z.P. [Zbigniew Pitera], *Jeżeli...*, „Film” 1969, nr 11, s. 3

Internet

http://blogs.warwick.ac.uk/michaelwalford/entry/john_grierson/ [dostęp: 26 września 2015]
http://blogs.warwick.ac.uk/michaelwalford/entry/only_connect_some/ [dostęp: 20 września 2015]
<http://celluloidwickerman.com/2013/07/15/the-loneliness-of-the-long-distance-runner-use-of-music-and-sound-in-british-working-class-film-part-5/> [dostęp: 22 grudnia 2015]
<http://explore.bfi.org.uk/4e674f2cocadb> [dostęp: 22 marca 2010]
<http://www.british60scinema.net/british-new-wave/> [dostęp: 18 września 2015]
<https://www.rada.ac.uk/watch-read-listen/listen/alumni-interviews?start=12> [dostęp: 23 października 2015]
<http://www.theguardian.com/film/2014/jul/03/a-hard-days-night-review-beatles-50th-anniversary> [dostęp: 21 lipca 2015]
<http://www.yorkshirefilmarchive.com/film/billy-liar-location-leeds-bradford> [dostęp: 10 września 2013]
<https://www.youtube.com/watch?v=LUMMPP--Zfc> [dostęp: 23 października 2015]

Indeks nazwisk

A

Ackroyd Barry 180
Adair Gilbert 178
Adam David 80
Addison John 84, 88
Adler Stella 141, 142
Aldgate Anthony 55, 75, 158, 159, 176, 177, 183–185, 187
Allen Viv 99
Alloway Lawrence 78
Amis Kingsley 9, 13
Anderson Lindsay 11, 12, 14, 15, 17, 19, 20, 22, 23, 25, 27, 29, 31, 33–43, 45, 46, 49, 52, 53, 56, 104, 118, 127, 129–132, 134, 140, 170, 171, 173, 175, 177, 178, 180–183, 185–187, 206, 209
Andrews Jamie 11, 144
Anstey Edgar 93
Antonioni Michelangelo 79, 129, 148, 150
d'Arc Joanna 43
Armes Roy 20
Arnheim Rudolf 156
Arnold Andrea 177, 179, 202, 204, 205
Ashby Justine 22, 58
Astor Nancy 58
Attlee Clement Richard 11, 63, 80

B

Babington Bruce 22
Baker Peter 159
Balázs Béla 100
Balcon Michael 12, 54
Banks Lynne Reid 13, 60
Barańska Jolanta 187
Barber Chris 26, 44, 68, 82, 86
Barkworth Peter 74

Barr Charles 18
Barstow Stan 13, 14
Barthes Roland 93
Bates Alan 12, 20, 98, 137, 139–141, 208
Bechet Sidney 68
Beckett Samuel 10
van Beethoven Ludwig 38
Behan Brendan 13
Belmondo Jean-Paul 133, 137, 144, 146, 159
Bentham Jeremy 48
Bernstein Elmer 82
Blake Peter 78
Blake William 88, 89
Bloom Claire 57
Bogarde Dirk 57, 135
Bogart Humphrey 74
Boon Danny 72
Bordwell David 89, 127, 132, 133, 137, 140, 146, 148, 150–153, 155–157, 160, 166, 167, 170, 188
Borowczyk Walerian 41
Borowik Włodzimierz 41
Bowden Ron 68
Boyle Danny 206
Bracewell Michael 31, 73
Bradbury Malcolm 10, 14, 15
Bradley Linda 9, 54, 131
Bradshaw Peter 132
Braine John 13, 15, 24, 108–110
Brando Marlon 100, 140–143
Branagh Kenneth 96
Bratby John 64, 65
Brecht Bertolt 187
Breton André 35
Büchner Georg 187
Buñuel Luis 185

Burton Richard (właśc. Richard Walter Jenkins Jr.) 12, 13, 20, 21, 86, 96, 98–100, 134–138, 140, 208

Burton Philip 99

Butler Rab (właśc. Richard Austen Butler) 70

C

Cameron Ian 18, 171

Carney Ray 192, 193

Cashin Fergus 13, 98, 138

Cassavetes John 130

Castro Fidel 119

Cavalcanti Alberto 34, 35

Chabrol Claude 41

Chądzynska Zofia 82

Chilton John 68

Christie Julie 20, 58, 71, 72, 74, 75, 138

Churchill Winston 58

Clayton Jack 18, 24, 25, 27, 132, 178

Cleaver Eldridge 57

Coker Peter 64

Cole Nigel 58

Cole Sidney 13

Coleman John 158

Colyer Ken 68

Cortázar Julio 82

Cottrell John 13, 98, 138

Courrèges André 69

Courtenay Tom 12, 13, 20, 21, 54, 73, 74, 98, 132, 134–140, 159, 208

Crowther Bosley 147

D

Daldry Stephen 177, 178, 199, 200, 202

Dankworth John Phillip William 82–84

Darke Chris 136

Davie Donald 9

Davies Terence 29, 177–179, 181, 182, 188–191, 206

Davis Desmond 12, 22, 25

Davis Miles 83

Davison Emily 58

Dean James 140

Dearden Basil 54, 61, 130

Delaney Shelagh 10, 13, 60, 61

Dempsey Michael 186

Dench Judi 20, 23, 60, 96, 135, 138, 208

Donegan Lonnie 68

Dreifuss Arthur 13

Durnat Raymond 19, 114

Długaj Andrzej 187

E

Eberhardt Konrad 60, 61, 126, 127

Eisenstein Siergiej Michajłowicz 154, 155

Elliott-Clarke Shelagh 137

Ellis John 57

Elton Arthur 93

Engels Friedrich 119

F

Fassbender Michael 203

Fearon George 10

Felis Paweł T. 202

Fellini Federico 129, 148

Finch Peter 135

Finn Jon 199

Finney Albert 12, 21, 22, 32, 135, 137, 159, 208

Flaubert Gustave 159

Fletcher John 46

Forbes Bryan 25

Forrest David 52

Forster Edward Morgan 36

Forster Margaret 60

Franju Georges 41

Frears Stephen 177–179, 206

Freeman Gillian (pseud. Eliot George) 13, 60

Frend Charles 54

Freud Sigmund 127

Friedman Lester D. 17, 54, 79, 130

Fry Christopher 11

Furie Sidney J. 25, 26, 132

G

Gajewska Grażyna 58, 69, 81

Galvin Anthony 143

Garbicz Adam 116, 155

Gardner Colin 12, 19, 26, 70, 115, 121, 130, 154, 177

Gaston Georg 128

Gavron Sarah 58, 177

George Eliot zob. Freeman Gillian

Geraghty Christie 22

Gielgud John 98

Gilleman Luc 11

Glynn Stephen 26

Godard Jean-Luc 18, 130, 133, 144, 146, 148, 152, 159, 161, 167, 174, 175

van Gogh Vincent 43

Goretta Claude 41

Gourdin-Sangouard Isabelle 46, 105, 171, 178
Greaves Derrick 64
Grierson John 19, 33–36, 42
Griffith Frank 83, 84, 86
Grigsby Michael 41
Guevara Che (właśc. Ernesto Rafael Guevara de la Serna) 184
Gunn Thom 9
Gwóźdź Andrzej 12, 31

H

Haigh Andrew 208
Hall Lee 199
Hamilton Guy 54
Hanley David 19, 33, 34, 53
Hannan Kathryn 46, 105, 171, 178
Harcourt Peter 129, 158
Harper Sue 60, 61
Harris Richard 20, 21, 105, 134, 136–138, 141–143, 208
Harvey Laurence 135, 137
Hayward Susan 51
Heath Stephen 151
Hedling Erik 186
Heidegger Martin 44
Helman Alicja 42, 69, 83, 84, 86–88, 131, 178, 199
Hess Myra 38
Higson Andrew 16, 17, 58, 64
Hill Benny (właśc. Alfred Hawthorne Hill) 154
Hill James 13
Hill John 16, 17, 20, 31, 43, 51, 55–57, 64, 68, 71, 76, 92, 108, 129, 137, 151
Hitler Adolf 191
Hoffman Dustin 135
Hoggart Richard 70, 72, 73
Holroyd Stuart 14, 15
Hopkins Billy 14
Horne William L. 130, 131, 145
Houston Penelope 19, 158
Howlett John 183
Hutchings Peter 17, 27, 103

I

Indiana Robert 78
Izod John 46, 105, 171, 178, 183, 185, 186, 187

J

Jazdon Mikołaj 47

Jellicoe Ann 13, 60, 116, 117
Jenkins Ifor 136
Jennings Humphrey 19, 33–38, 42, 45, 181, 189

K

Kałużyński Zygmunt 107, 149
Karabasz Kazimierz 41
Katafiasz Olga 11, 14, 25, 26, 28, 121
Kazan Elia 142
Kazana Bartosz 178, 179
Keats John 60
Kipling Rudyard 186
Klejsa Konrad 42, 130, 131, 184–187
Kłuskiewicz Łukasz 118
Kneale Nigel 95, 145
Kołodzyński Andrzej 12, 31, 45
Komeda Krzysztof (właśc. Krzysztof Trzciniński) 83
Kosińska Karolina 9, 31, 33, 61, 62, 73, 110, 135, 181, 186, 196, 197, 201
Kotcheff Ted 110
Kovács András Bálint 133
Krzeczkowski Henryk 110
Kubrick Stanley 186
Kuleszow Lew Władimirowicz 154
Kurlandzka Amelia 48
Kwiatkowska-Korczak Janina 187

L

Lacey Stephen 9, 13, 52, 56, 72, 91, 95, 96
Laing John William 80
Laing Ronald David 110
Laing Stuart 70
Lambert Gavin 19, 43
Lane Pamela 144
Larkin Philip 9, 13
Lassally Walter 34, 40, 42, 44–46, 62, 160, 175
Lawson Lesley zob. Twiggy
Lay Samantha 16, 22, 51, 52, 55, 121, 129
Lean David 24
Leigh Mike 47, 50, 140, 177–182, 191–196, 206
Lenica Jan 41
Lenin Włodzimierz (właśc. Władimir Iljicz Uljanow) 115, 184
Lennon John 91
Lessing Doris 14, 15
Lester Richard 22, 25, 26, 29, 31, 55, 68, 69, 79, 116, 117, 128, 130–133, 146, 148, 151, 152, 160
Lichtenstein Roy 78

Lindsey Robert 100, 142
 Lipka Krzysztof 66, 85, 87–89, 119, 128, 159,
 165, 166, 208, 209
 Lipoński Wojciech 9, 10, 48, 49
 Loach Ken 177–182, 196, 197, 199, 206
 Logan Phyllis 191
 Longland Jack 70
 Losey Joseph 79, 82, 152
 Lovell Terry 57
 Lubelski Tadeusz 11, 34, 89, 121, 127, 145, 152,
 175
 Luckett Moya 58

Ł

Łomnicki Jan 41

M

MacKillop Ian 91
 Magee Karl 46, 105, 171, 178
 Manvell Roger 52
 Mao Zedong 184
 Marcuse Herbert 184
 Markiewicz Constance 58
 Marks Karol 114, 115
 Marszałek Rafał 14–16, 27, 32, 35, 36, 42, 49,
 50, 53, 61, 66, 76, 77, 81, 96, 97, 104, 111,
 114, 115, 117, 118, 120, 128, 129, 147, 148, 183
 Martin Marcel 150
 Marx, bracia 147
 Maschler Tom 14
 Mazierska Ewa 191, 192
 Mazzetti Lorenza 12, 40–42, 45
 Mączyński Rafał 42, 122
 Mąka-Malatyńska Katarzyna 47
 McAllister Stewart 36, 37
 McDowell Malcolm 23
 McIsaac Nigel 41
 McLaren Norman 41
 Meadows Shane 206
 Menges Chris 180
 Mercer David 13
 Mill John Stuart 47, 48, 58
 Millar Gavin 27, 42, 122, 146, 149, 155, 166,
 167, 174, 208
 Millett Kate 57
 Monroe Marilyn (właśc. Norma Jeanne Mor-
 tenson) 78
 Moreau Jeanne 136
 Morris Colin 70

Morris Oswald 85, 98
 Morrison Blake 9
 Mortimer Penelope 13
 Movshovitz Howie 50
 Mullan Peter 197
 Mulvey Laura 59
 Murdoch Iris 9
 Murphy Robert 14, 17, 55, 57, 62, 103, 121, 158

N

Narizzano Silvio 25
 Nelson Horatio 77
 Neville John 99
 Newman Sydney 15

O

O'Brien Edna 13, 60
 Oldenburg Claes 78
 Oleksiewicz Maria 125, 191
 Oleszczyk Michał 39, 180, 181, 188, 189, 196
 Olivier Laurence 113, 134, 135, 138
 Olszewski Jan 24, 130, 131
 Ondříček Miroslav 186, 187
 Opoczyńska Helena 36, 40, 54
 O'Pray Michael 151
 Orliński Wojciech 178, 201
 Orwell George (właśc. Eric Arthur Blair) 115
 Osborne John 10–15, 23, 77, 84, 86, 95, 96,
 98, 114, 119, 144
 Ossowska Maria 48

P

Palmer R. Burton 9, 19, 54, 131–133, 149
 Pankhurst Emmeline 58
 Pankiewicz Ewa 100, 142
 Parnas Jakub Karol 186
 Paul Leslie 10
 Penros Roland 35
 Perkins Victor F. 18, 19, 158
 Perry Charles H.H. 89
 Perry George 158
 Pickles Wilfried 112
 Pinter Harold 79
 Pitrus Andrzej 42, 131, 178, 199
 Pławuszewski Piotr 47
 Płazewski Jerzy 154
 Polański Roman 41, 152
 Powell Danny 27, 28, 59, 72, 73, 75, 112, 113,
 116, 117

Preizner Joanna 199, 201
Preminger Otto 82
Presley Elvis 131
Przylipek Mirosław 34, 36
Puławski Krzysztof 89

Q

Quant Mary 69
Quart Leonard 192, 193

R

Ragosin Lionel 41
Rampling Charlotte 20
Rattigan Terence 10, 11
Read Herbert 36
Reagan Ronald 115
Rebichon Michel 191
Redgrave Michael 159
Redgrave Vanessa 135, 138
Reed Oliver 208
Reisz Karel 12, 18–20, 22, 25, 26, 37, 40–42, 44, 46, 56, 69, 70, 82, 83, 110, 114–116, 121–123, 128, 130–132, 145, 146, 149, 154, 155, 166, 167, 174, 178
Relph Michael 54, 130
Resnais Alain 26, 130, 150, 170
Richards Jeffrey 15, 23, 34, 55–57, 64, 68, 75, 103, 109, 118, 121, 158, 159, 176, 177, 183–185, 187
Richardson Tony 12, 14, 18–20, 23, 25, 27, 40, 41, 43, 44, 60–62, 77, 86, 87, 94, 95, 98, 119, 130–132, 139, 145, 149, 157–159, 161, 166, 178, 180, 185, 189, 193, 208, 209
Robbe-Grillet Alain 130
Roberts Rachel 208
Robinson David 42, 185
Roddick Nick 178
Rosenberg Ethel i Julius 43
Rosenquist James 78
Rosińska Bogna 133
Rotha Paul 33, 34
Rushbrook Claire 191
Rushbury Henry 64, 65
Russel Elizabeth 41
Ruthrof Horst 170

S

Saltzman Harry 12, 99
Sanders Andrew 10, 11

Schlesinger John 18, 25, 27, 28, 56, 62, 73, 82, 84, 114, 132, 134, 178, 185
Schneider Steven Jay 9, 54, 131
Scott Jay D. 9
Scovell Adam 88
Seberg Jean 133, 166
Shail Robert 10, 12, 26, 39, 44, 62, 77, 87, 113, 144, 145, 163, 166
Shaw Bernard 48
Sheridan Michael 143
Sherwin David 183, 187
Shivas Mark 18
Signoret Simone 108
Sileberthe A. 207
Sillitoe Alan 13–15, 121, 158, 166, 167
Simmons Anthony 22, 25, 132
Sinatra Frank (Francis Albert) 131
Sinyard Neil 24, 26, 31, 91, 109, 110, 116, 117, 131, 152
Skrzypczak Piotr 137
Skwara Janusz 134
Smith Ethel 58
Smithson Alison i Peter 81
Sobolewski Tadeusz 203, 204
Sontag Susan 95
Sowińska Iwona 11, 34, 89, 121
Spall Timothy 191
Spicer Andrew 110, 115
Staiger Janet 132
Stanisławski Konstantin Siergiejewicz 141
Stevens George 32
Storey David 13, 14, 104, 106, 173
Strasberg Lee 141, 142
Street Sarah 186
Sunshin Monty 68
Swan Douglas 64, 65
Syska Rafał 11, 34, 89, 121
Szerer Mieczysław 48
Szyborska Wisława 103

Ś

Śliwińska Anna 47, 58, 69, 71, 81, 82, 101, 111, 133, 180, 181, 191

T

Tanner Alain 41
Tarlowska Irena 13, 98, 138
Taylor B.F. 17–19, 93, 95, 96, 101, 105, 106, 108, 158, 165, 207

Thatcher Margaret 91, 115, 121
Thompson Edward Palmer 50
Thompson Emma 96
Thompson Kristin 132, 133, 137, 140, 146, 152,
153, 155, 156, 160, 166, 167
Tibbetts John C. 10, 19, 32, 99, 130, 132, 209
Tomczak Maria 58, 69, 81
Trocki Lew (właśc. Lejba Dawidowicz Bron-
szejn) 115
Truffaut François 18, 41, 61, 129–131, 144, 149,
153, 155, 170
Tushingham Rita 137, 138, 208
Twiggy (właśc. Lesley Lawson) 69
Tynan Kenneth 10, 14, 15, 98, 99, 144, 145

U

Ure Mary 99

V

Vas Robert 41
Vincendeau Ginette 136

W

Wain John 9, 14
Warchus Matthew 177
Warhol Andy 78
Warner David 114

Waschko Roman 68, 82
Washbourne Mona 112
Waterhouse Keith 13
Watson Garry 195
Watt Harry 33
Webster Rupert 186
Welsh James M. 10, 32, 99, 130, 132, 209
Werner Andrzej 119
Wesker Arnold 13, 70, 114
Wesselman Tom 78
Whannel Paddy 42
Whitebait William 23
Williams Raymond 51, 70
Williams Tennessee 119
Wilson Colin 9, 13–15
Winner Michael 25, 43, 63
Winton Nicholas 19
Włodek Patrycja 177
Wollen Peter 17, 54, 79, 130
Woroszyński Wiktor 118, 119, 174
Wright Basil 33

Z

Zawrzykraj Agata 11, 144
Zborowska Maria 106
Zucker Carole 139, 140

Love and Anger. The British New Wave

Summary

Drawing inspiration from the Angry Young Men movement in British arts, documentaries (John Grierson, Humphrey Jennings, and Free Cinema), as well as *nouvelle vague* experiments, British New Wave film directors started to bring a new quality to the cinema of the late 1950s. There was a noticeable mood of social discontent in the films as is the case in the attitudes of the main characters; however, it is impossible to trace its actual source. The lack of the acceptance of social norms was the feature that distinguished the British New Wave from other film projects of that time. European productions from that period are comparable in terms of realistic images, original editing or natural sound, however, certain elements of the world depicted were characteristic of UK films and they became a new and consistent trend in English cinema. Starting from the accent with which the protagonists spoke, the way the actors dressed (the actors had a working-class background, just like the characters they played), a new type of acting (blending into the social background and drawing from individual experience), to natural locations and current social problems – all served the purpose of creating a particular social realism in the cinema of the British New Wave, which was approached in a very original way.

From today's perspective, the most intriguing aspect of the discussed trend is the artistry of the filmmaker, who made use of particular elements of social realist film and experiments in cinematic forms based on a deliberate manipulation of technique and narrative. The style of the New Wave was not homogenous and, contrary to the suggestions of many researchers, it was not based purely on poetical images of reality. It combined the elements of social realism (life in post-war England) with the artificiality of the main characters and their behaviour, acting and techniques. The cinema of the British New Wave did not focus on society, but on its characters (strange, frustrated, finding it hard to live and who were hard to live with). These films were not only social landscapes depicting the working-class North; the directors also had a playful attitude towards filmmaking.

This publication includes several areas of research that suggest interpreting the cinema of the British New Wave in relation to social realism, construction of the main characters, popular culture and manipulation of traditional cinema, characteristic of the New Wave. Having looked through the contents, the reader will learn which films, in this author's opinion, were the most interesting and most accurately illustrated the issues discussed (among others: Tony Richardson's *Look Back in Anger* (1959), *The Entertainer* (1960), *A Taste of Honey* (1961) and *The Loneliness of the Long Distance Runner* (1962), Lindsay Anderson's *This Sporting Life* (1963) and *If....* (1968), Karel Reisz's *Saturday Night, Sunday Morning*, (1960) and *Morgan: A Suitable Case for Treatment* (1966), John Schlesinger's *A Kind of Loving* (1962), *Billy Liar* (1963) and *Darling* (1965), as well as Richard Lester's *A Hard Day's Night* (1964) and *The Knack... and How to Get It* (1965).

Other films, such as Jack Clayton's *Room at the Top* (1959), Bryan Forbes' *The L-shaped Room* (1962), Sidney J. Furie's *The Leather Boys* (1964), Michael Winner's *The System* (1964), Desmond Davis' *Girl with Green Eyes* (1964), Silvio Narizzano's *Georgy Girl* (1966) or Anthony Simmons' *Four in the Morning* (1965), all provide the background for the issues discussed. The book is not a mere textbook listing all the films that were made in the New Wave period. The aim of the study was to specify certain areas of research, not only giving priority to the mechanisms of social realism, but also to the construction of the characters and the essence of their rebellion.

British cinema of the late 1950s and early 1960s focused on the character – his frowning forehead (expressing defiance), smirk (ironically sneering at reality), or a smile (accompanying the rare moments of freedom). The everlasting value of this cinema are the faces – of Tom Courtenay, Albert Finney, Rita Tushingham, Judi Dench, Alan Bates, Rachel Roberts, Richard Harris, Richard Burton and Oliver Reed. With time, the social background and local colour depicted in the cinema of the New Wave, faded. The contemporary viewer is no longer interested in social class divisions or the problems of post-war society. What remains striking, though, are the exceptionally intense character portrayals as a part of the filmmaker's compelling use of cinematic craft, which proved to create the essence of New Wave cinema.

The work is also an attempt, previously not undertaken, at finding subsequent references to the New Wave. Each following decade of British cinema in turn used the *distant voices* of films at the turn of the 1960s. A certain unity associated with British cinema, in the newer films concerns rather the subjects, social colour and frequently understood in a common way, the defiance of the main character (examples are *Fish Tank* and *Billy Elliot*). The contemporary British film is more likely to perpetuate the clichés of the mainstream and Hollywood cinema, while filmmakers are rather unwilling to experiment unlike New Wave filmmakers, who enjoyed re-constructing such traditions. The spirit of the streets and the characters featured in the films are the same, also the pains of life in society (its lower strata), and humour has not changed – however, what is lacking is that carefree sense of no-holds-barred adventure, which enabled filmmakers of the 1950s and 1960s to challenge existing expectations of cinema.



Anna Śliwińska z imponującą znajomością filmów, o których pisze, oraz sytuacji związanych z losami koncepcji filmowych twórców bada dzieje jakże ważnego w brytyjskiej kinematografii, literaturze i kulturze okresu. Śledzi uważnie metody i techniki pracy reżyserów, operatorów, aktorów. Śmiało interpretuje (według dzisiejszego oglądu tamtych spraw) ich twórcze działania, nie pomijając przy tym społecznych dramatów bohaterów kina angielskich „młodych gniewnych”. Jej wiedza o filmach, programach i instytucjach reprezentatywnych dla brytyjskich nowofalowców, które poddaje analizie, jest gruntowna i budzi tylko uznanie. Właśnie staranność Autorki w dobieraniu szczegółów do opisanego kolejnych filmów (twórców, zjawisk) i jej analityczna sumienność nadają recenzowanej pracy ważność unikatową. W tym rozumieniu jest to lektura szczególna i w jakimś stopniu bezcenna. [...] Czytelnik otrzyma ciekawą i twórczą, przynoszącą wartościowe (i w wielu przypadkach zupełnie nowe) refleksje na temat Nowej Fali w Wielkiej Brytanii.

dr hab. Barbara Lena Gierszewska, prof. UJK
(z recenzji wydawniczej)



9 788323 231028

ISBN 978-83-232-3102-8
ISSN 1642-8595